




المشروع القومي للترجمة

# فن الرواية

تأليف
ميلان كونديرا

ترجمة
بدر الدين عرودكي

المشروع القومى للترجمة

# فن الروايـة


تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

د. بدرالدين عرودكى

على الرغم من أن كافة النصوص المنشورة فى الصفحات التالية مدينة بكتابتها لظروف محددة ، فقد كتبتها جميعًا على أساس أنها ستكون مترابطة فيما بينها بحيث تؤلف كتابًا يقدم كشفًا بتأملاتى حول فن الرواية .

( هل يتوجب علىّ أن أؤكد أننى لاأدعى أى طموح نظرى ، وأن كل مافى هذا الكتاب ليس إلا عبارة عن اعترافات حرَفىٍّ ؟ ينطوى عمل كلّ روائى على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية ، وعلى فكرة عمّا هى الرواية ، وقد حاولت أن أجعل هذه الفكرة – عما هى الرواية – المحايثة لرواياتى ، تتكلم ) .

يعرض بحث « ميراث سرفانتس المحقّر»[1] مفهومى الشخصى عن الرواية الأوربية ، ويفتتح هذا «المقال بسبعة أجزاء» .

منذ عدة سنوات طلبت المجلة النيويوركية (مجلة باريس ) إلى كريستيان سالمون إجراء محاورة معى عنى وعن عاداتى ككاتب ، ثمّ تحولت المحاورة بسرعة إلى حوار حول تجاربى العملية مع فن الرواية . لقد قسمت الحوار إلى نصّين مستقلين يؤلف الأول محادثة حول فن الرواية[2] ، الجزء الثانى من هذا الكتاب .

وبمناسبة الطبعة الجديدة من رواية «**السائرون نيامًا**» لدى جاليمار فقد رغبت أن أجعل الجمهور الفرنسى يعيد اكتشاف بروخ ، ونشرت من أجل ذلك فى مجلة «**النوفيل أوبزرفاتور**» مقالة وصية «**السائرون نيامًا**» ، وقد عزفت عن نشره هنا بعد أن نشر فى سكاربيتا مدخله الرائع إلى هرمان بروخ ، ومع ذلك ، وبما أنه لم يكن بوسعى تلافى رواية **السائرون نيامًا** التى تحتل فى تاريخى الشخصى للرواية موقعًا عظيمًا ، فقد كتبت كجزء ثالث فى هذا الكتاب «**ملاحظات مستوحاة من (السائرون نيامًا)**»[3] ، وهو

---

(1) محاضرة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٢) ، ونشرت فى فرنسا فى النوفيل أوبزرفاتور تحت عنوان «وماذا لو هجرتنا الرواية؟» .

(2) نشر فى فرنسا تحت عنوان «أيضا عن الرواية» (١٩٨٥) فى لاليتر إنترناسيونال .

(3) غير منشور سابقا .

عبارة عن تأملات تزعم أنها تحلل هذا المبدع بقدر ماتقول كلّ ماأدين له به ، وما ندين له به جميعًا .

أما الحوار الثانى مع كريستيان سالمون « محادثة حول فـــــــن التأليف»[4] فهو يناقش – انطلاقا من رواياتى – المشكلات الفنية «*الحرفية*» للرواية ، وخاصة معمارها .

«فى مكان ما ، هناك»[5] هو ملخص تأملاتى حول روايات كافكا .

«إحدى وسبعون كلمة»[6] هو قاموس الكلمات الجوهرية التى تطوف فى رواياتى ، والكلمات الجوهرية لإستطيقا الرواية الخاص بى .

فى ربيع عام ١٩٨٥ تلقيت جائزة القدس ، وقد قرأ الأب مارسيل دوبوا – من طائفة الدومينيكان ، والأستاذ فى جامعة القدس الثناء علىّ بالإنجليزية مع لكنة فرنسية قوية ، وقرأت بالفرنسية مع لكنة تشيكية قوية خطاب الشكر[7] ، عالمًا أنه سيؤلف الجزء الأخير من هذا الكتاب ، والنقطة الأخيرة لتأملاتى حول الرواية وأوربا . لم يكن يسعنى قراءته فى جو أكثر أوربية ، وأكثر حرارة ، وأكثر حميمية .

---

(4) نشر فى فرنسا فى «الانفينى» (١٩٨٤) وأعيد النظر فيه كليًا ووسع لنشره ضمن هذا الكتاب .

(5) محاضرة فى مكسيكو عام ١٩٧٩ نشرت عام ١٩٨١ فى مجلة لو ديبا Le Débat .

(6) نشر أول تكوين لهذا النص «تسع وثمانون كلمة» فى مجلة لوديبا Le Débat (١٩٨٥) . وقد تم – من أجل نشره فى هذا الكتاب – إعادة كتابته ، وتم حذف الكلمات البعيدة عن الموضوع ، وإضافة كلمات جديدة.

(7) وقد قام جان دانييل بنشره فى اليوم ذاته فى النوفيل أوبزرفاتور.

# الجزء الأول

## ميراث سرفانتس المحقَّر



# ١

فى عام ١٩٣٥ ، وقبل ثلاثة أعوام من وفاتـــه ، كان إدمـــوند هوسرل يلقى فى ڤيينا وفى براغ محاضرات شهيرة حول أزمة الإنسانية الأوربية ، كانت صفة «الأوربية » تشير فى نظره إلى الهوية الروحية التى تمتد إلى ماوراء أوربا الجغرافية (فى أمريكا، مثلا) ، والتى ولدت مع الفلسفة اليونانية القديمة ، فقد أدركت هذه الفلسفة فى نظره العالم (العالم فى مجموعه) بوصفه مشكلة يجب حلّها للمرة الأولى فى التاريخ . كانت تستجويه لا لإرضاء هذه الحاجة العملية أو تلك ، بل لأن «هوى المعرفة قد سيطر على الإنسان» .

كانت الأزمة التى كان هوسرل يتحدث عنها تبدو من العمق بحيث كان يتساءل عما إذا كانت أوربا ستتمكن من البقاء بعدها ، وكان يعتقد أنه يرى جذور هذه الأزمة فى بداية العصور الحديثة لدى جاليلو ولدى ديكارت ، فى الطابع الأحادى الجانب للعلوم الأوربية التى قلّصت العالم إلى مجرد موضوع للاستكشاف التقنى والرياضى، واستبعدت من أفقها العالم العيانى للحياة أو ***Die lebenswelt*** كماكان يقول .

وقد دفع تقدم العلوم بالإنسان إلى دهاليز الفروع الاختصاصية ، وبقدرماكان يتقدم فى معرفته ، بقدر ماكان يكفّ عن رؤية مجموع العالم وذاته فى آن واحد ، غارقًا بذلك فيما كان هيدجر – تلميذ هوسرل – يسمّيه من خلال صيغة جميلة وشبه سحرية : «نسيان الكائن » .

لقد صار الإنسان الذى ارتقى سابقًا مع ديكارت مرتبة « سيّد الطبيعة ومالكها» مجرد شىء صغير فى نظر القوى (قوى التقنية ، والسياسة ، والتاريخ ) التى تتجاوزه، وترتفع فوقه ، وتمتلكه . لم يكن لكيانه العيانى لـ «عالم حياته» فى نظرهذه القوى أى ثمن ، ولا أى مصلحة : فقد انكسف ، ونسى سلفًا .

## ٢

أعتقد مع ذلك أن من السذاجة اعتبار هذه الصرامة فى النظـــرة الملقاة على العصور الحديثة مجرد إدانة ، وأميل إلى القول إن الفيلسوفين الكبيرين قد كشفا عن غموض هذه الحقبة التى هى انحدار وتقدم فى آن واحـــد تنطوى - شأن كل ماهو إنسانى - على بذرة نهايتها فى ولادتها . ولا يحطّ هذا الغموض فى نظرى من القرون الأربعة الأوربية الأخيرة التى أنتمى إليها ولاسيّما أننى لست فيلسوفًا بل روائيًّا ، والواقع أن مؤسس الأزمنة الحديثة فى نظرى ليس ديكارت فحسب ، بل كذلك سرفانتس.

ربما كان هو من لم يأخذه الفنومنولوجيان بعين الاعتبار فى حكمهما على الأزمنة الحديثة . أريد أن أقول بذلك : إذا كان صحيحاً أن الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان ، فإنه يظهر بوضوح أن فنًا أوربيًا كبيراً قد تكوّن مع سرفانتس ، وما هذا الفن إلاّ سبر هـذا الكائن المنسىّ .

والواقع أن كافة التيمات الوجودية الكبرى التى يحللها هيدجر فى كتابه «الكينونة والزمان» معتبراً أن الفلسفة الأوربية السابقة كلّها قد أهملتها ، إنما تمّ الكشف عنها وبيانها وإضاءتها بواسطة أربعة قرون من الرواية (أربعة قرون من اعادة التجســيد الأوربى للرواية) لقد اكتشفت الرواية - واحدة بعد أخرى - بطريقتها الخاصة وبمنطقها الخاص مختلف جوانب الوجود . تساءلتْ مع معاصرى سرفانتس عمّا هى المغامرة ، وبدأت مع صموئيل ريتشاردســون فى فحص «مايدور فى الداخل»، وفى الكشف عن الحياة السريّة للمشاعر ، واكتشفت مع بلزاك تجذّر الإنسان فى التاريخ ، وسبرت مع فلوبير أرضًا كانت حتى ذلك الحين مجهولة ، هى أرض الحياة اليومية ، وعكفت مع تولستوى على تدخّل اللاعقلانى فى القرارات وفى السلوك البشرى. إنّها تستقصى الزمن : اللحظة الماضية التى لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست ، واللحظة الحاضرة التى لايمكن القبض عليها مع جيمس جويس ، وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التى تهدى - وهى الآتية من أعماق الزمن- خطانا ، إلخ ، إلخ .

تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة . لقد سيطر « هوى المعرفة » (هذا الهوى الذى يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوربية) آنئذ على الإنسان كيما يدرس الحياة العيانية للإنسان ، ويحميه ضدّ «نسيان الكائن»؛ كيما يضع « عالم الحيـــاة » تحت إنارة مستمرة ، بهذا المعنى إنما أفهم وأشارك عناد هيرمان بروخ عندما كان يكرر بلا هوادة : اكتشاف مايمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه ؛ هوذا مايؤلف مبرّر وجود الرواية ، إن الرواية التى لا

تكتشف جزءاً من الوجود مايزال مجهولاً هى رواية لاأخلاقية ، إنّ المعرفة هى أخلاقية الرواية الوحيدة .

وأضيف أيضاً مايلى : إن الرواية هى مبدع أوربا ، واكتشافاتها ، حتى ولو تمّت بلغات مختلفة ، تنتمى جميعها إلى أوربا كلّها ، ويؤلف تتالى الاكتشافات (لا جمْع ماتمّت كتابته) تاريخ الرواية الأوربية ، ولا يمكن رؤية وفهم قيمة مبدَع ( أى أهمّية اكتشافه ) على نحو كامل إلا ضمن هذا الظرف المتخطّى للحدود القومية .

## ٣

عندما كان الإله يغادر المكان الذى كان يحكم منه العالم ببطء وسلّم قيمه ، يفصل بين الخير والشر ، ويمنح معنى لكل شىء ، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادراً على التّعرف على العالم ، فقد بدا هذا العالم فجأة – فى غياب حاكم أعلى – غامضاً غموضاً رهيباً ؛ لقد تفتّتت الحقيقة المطلقة الوحيدة إلى مئات من الحقائق النسبية يتقاسمها الناس ، هكذا ولد عالم الأزمنة الحديثة والرواية صورته ونموذجه معه .

إن فهم الأنا المفكر مع ديكارت بوصفه أساس كل شىء ، والوقوف فى مواجهة الكون وحيداً على هذا النحو موقف اعتبره هيجل بحق موقفاً بطولياً .

كما أن فهم العالم مع سرفانتس بوصفه شيئاً غامضاً ، وضرورة مواجهة عديد من الحقائق النسبية التى يناقض بعضها البعض الآخر بدلاً من مواجهة حقيقة مطلقة واحدة ( حقائق تتجسّد فى ذوات خيالية تسمّى شخصيّات ) ، أى امتلاك يقين واحد هو حكمة اللا يقين ، كلّ ذلك يتطلّب قوّة لا تقلّ عظمة .

ماالذى تريد أن تقوله رواية سرفانتس الكبرى ؟ هناك فيض من الكتابات حول هذا الموضوع ، منها مايزعم أنه يرى فى هذه الرواية نقداً عقلانياً لمثالية دون كيشوت الضبابية ، وأخرى ترى فيها تمجيداً لهذه المثالية ذاتها . هذان التفسيران خاطئان كلاهما ؛ لأنهما يريدان أن يَريا فى أساس الرواية لا تساؤلاً ، بل موقفاً أخلاقياً متحزباً.

يتمنّى الإنسان عالماً يمكن فيه تمييز الخير والشر بوضوح كامل لأن فى أعماقه رغبة فطريّة لا فكاك منها فى الحكم على الأمور قبل فهمها، وعلى هذه الرغبة قامت الأديان والأيديولوجيات ، إنّها لا يمكن أن تتصالح مع الرواية إلا إذا ترجمت لغتها النسبية والغامضة إلى خطابها العقائدى والقاطع ، إنها تطلب أن يكون ثمة أحد على حق ؛ فإما أن آنا كارنينا ضحيّة مستبد محدود العقل ، وإما أن زوجها ضحية

امرأة لاأخلاقية . إما أن «ك» . البرىء مسحوق تحت وطأة محكمة ظالمة ، وإما أن العدالة الإلهية تختبيء وراء المحكمة ، وبالتالى فإن «ك» . مذنب .

تتضمن هذه الـ «إمّا و إمّا» العجز عن تحمّل النسبيّة الجوهريّة للأشياء الإنسانية ، العجز عن رؤية غياب الحاكم المطلق وجهاً لوجه . ومن الصعب – بسبب هذا العجز – قبول وفهم حكمة الرواية ( حكمة اللايقين ) .

## ٤

ذهب دون كيشوت نحو عالم كان ينفتح أمامه بشكل واسع ، كان بوسعه أن يدخله بحرّية وأن يعود إلى البيت كلّما أراد . كانت الروايات الأوربية الأولى رحلات عبر عالم كان يبدو بلا حدود ، تفاجيء بداية رواية جاك القدرى البطلين فى منتصف الطريق ، فلا نعرف لا من أين جاءا ، ولا إلى أين يذهبان ، كما يتواجدان فى زمن لابداية له ولا نهاية فى فضاء لايعرف حدوداً ، فى وسط الـ « أوربا » التى لا يمكن للمستقبل أن ينتهى من أجلها أبداً .

وبعد ديدرو بنصف قرن اختفى – لدى بلزاك – الأفق البعيد كمنظر وراء الأبنية الحديثة المتجسّدة فى المؤسسات الاجتماعية : الشرطة ، والعدالة ، وعالم المال ، والجريمة ، والجيش ، والدولة . لم يعد زمن بلزاك يعرف العطالة السعيدة التى عرفها سرفانتس أو ديدرو ، إنّه محمول فى قطار يدعى التاريخ أنه من السهولة الصعود إليه ، ومن الصعوبة النزول منه . لكن مع ذلك لم يكن بعد فى هذا القطار مايرعب ، بل إن فيه بعض السحر ؛ فهو يَعِدُ مسافريه جميعًا بالمغامرات ، ومعها عصا الماريشالية ! .

وفيما بعد ، كان الأفق يضيق فى وجه إيمّا بوفارى إلى درجة بات يشبه سدّاً ، والمغامرات تتواجد فى الجانب الآخر ، وصار الحنين عسير الاحتمال ، وفى سأم الحياة اليومية تكتسب الأحلام وأحلام اليقظة أهمية متزايدة ، واستعيض عن لا نهاية العالم الخارجى الضائعة بلا نهاية النفس ، وتلاشى الوهم الكبير بوحدة الفرد التى لا غنى عنها ، والتى كانت أحد أجمل الأوهام الأوربية .

سوى أن الحلم حول لانهاية النفس سحره فى اللحظة التى استحوذ فيها التاريخ ، أو مابقى منه : قوّة خارقة لمجتمع شديد القدرة على الإنسان . لم يَعُدْ التاريخ يَعِدُ الإنسانَ بعصا الماريشاليّة ، ويكاد لا يسمح له بأكثر من وظيفة مسّاح ، ماالذى يسع «ك» . فى مواجهة المحكمة ، أو «ك» . فى مواجهة القصر أن يفعل ؟ لا شىء ذا أهميّة

، هل يستطيع على الأقل أن يحلم كما كانت إيمّا بوفارى تحلم من قبل ؟ لا . إن فخّ هذا الوضع شديد الرهبة ، ويمتصّ كسفّاطة كلّ أفكاره وكلّ مشاعره ؛ إذ لايستطيع أن يفكر إلا بدعواه ، وإلا بوظيفته كمسّاح ، صارت لانهاية النفس - لو وجدت - امتداداً لا فائدة منه للإنسان .

## ٥

يرتسم طريق الرواية كتاريخ موازٍ للأزمنة الحديثة ، لو التفتُّ لأغطيه بنظرة لبدا لى قصيراً ومغلقًا على نحو غريب ، أوليس هو دون كيشوت نفسه الذى يعود بعد ثلاثة قرون من السفر إلى القرية متنكراً ، وقد اتخذ شخصيّة مسّاح ؟ كان قد ذهب قديمًا ليختار مغامـــراته ، ولم يعـد له الآن فى هذه القرية الواقعة تحت هيمنة القصر خيار ما ؛ فالمغامرة مطلوبة منه : خلاف بائس مع الإدارة بمناسبة خطأ فى الملف ، ماالذى حدث إذن بعد ثلاثة قرون للمغامرة ؟ هذه التيمة الكبرى الأولى للرواية هل صارت مســــــــخ ذاتها ؟ ماذا يعنى ذلك ؟ هل يعنى أن طريق الرواية ينغلق بمفارقة ؟

نعم ، من الممكن التفكير بذلك ، وليس هناك سوى مفارقة واحدة ، إذ إن هذه المفارقات عديدة ، ربما كانت رواية **الجندى الشجاع شيفيك** هى الرواية الشعبية الكبرى الأخيرة ، أوليس مدهشاً أن تكون هذه الرواية الهزلية فى الوقت نفسه رواية حرب تدور أحداثها فى الجيش وعلى الجبهة ؟ ماالذى حدث للحرب وأهوالها حتى تصير موضـــوع هزء ؟

كانت الحرب لدى هوميروس ولدى تولستوى تملك معنى واضحًا كلّ الوضوح ؛ فقد كان الناس يتقاتلون من أجل هيلين الجميلة ، أو من أجل روسيا ، فى حين يتجه شيفيك ورفاقه نحو الجبهة دون أن يعرفوا لماذا ، لا بل - وهو مايصدمنا أكثر - دون أن يهتمّوا بذلك .

ولكن ماهو محرّك الحرب إن لم يكن الوطن أو هيلين ؟ هل هو مجرد القوّة فى رغبتها إثبات ذاتها كقوّة ؟ أى هذه الـ «إرادة الإرادة» التى سيتحدّث عنها فيما بعد هيدجر ؟ أولم تكن مع ذلك وراء كلّ الحروب منذ الأبد ؟ نعم ، بالطبع ، لكنها هذه المرّة - لدى هازيك - مجرّدة من كل التعليلات المعقولة . لا أحد يصدّق ثرثرة الدعـــاية ، حتّى أولئك الذين يصنعونها ؛ فالقوّة عارية ، عارية عريها فى روايات كافكا ، فى الواقع لاتستفيد المحكمة أبداً من إعدام «ك» . كذلك فإن القصر لن يجد أى

مكسب من إزعاج المسّاح . لماذا أرادت ألمانيا بالأمس وروسيا اليوم السيطرة على العالم ؟ ألتكون أكثر غنى ؟ أم أكثر سعادة ؟ لا ، إن عدوانيّة القوّة لاتملك أيّ مصلحة على الإطلاق : إنها بلا دافع ؛ إنها لاتريد سوى إرادتها ، إنها اللاعقلانيّة المحضة .

يجعلنا كافكا وهازيك نواجه إذن هذه المفارقة الهائلة : كان العقل الديكارتى خلال حقبة الأزمنة الحديثة يحتّ كافّة القيم الموروثة من العصور الوسطى واحدة بعد الأخرى ، ولكن اللاعقلانية المحضة (القوّة لاتريد سوى إرادتها) هى التى تحتلّ – فى لحظة انتصار العقل الكامـــــل – مشهد العالم ؛ لأنّه لن يكون ثمّة أيّة منظومة للقيم – مقبولة عمومًا – قادرة على أن تؤلف عقبة فى وجهها.

هذه المفارقة التى تتمّ إضاءتها بأستاذيّة فى رواية **السائرون نيامًا** لهيرمان بروخ هى واحدة من المفارقات التى أودّ أن أسميها النهائيّة ثمّة مفارقات أخرى ، مثلا : كانت الأزمنة الحديثة تغذّى حلم إنسانية يمكن أن تعثر ذات يوم – وهى المجزّأة إلى حضارات مختلفة ومنفصلة – على وحدتها ومعها على السلام الأبدى ، واليوم يؤلف تاريخ الكوكب الأرضى أخيرًا كلاًّ لا يتجزأ ، لكن الحرب المتنقلة والمستمرّة هى التى تؤمّن وتحقق وحدة الإنسانية ، هذه التى حلمنا بها منذ زمن بعيد، وحدة الإنسانية تعنى : لايستطيع أى إنسان الهرب إلى أى مكان .

## ٦

كانت المحاضرات التى كان يتحدث فيها هوسرل عن أزمة أوربا ، وعن إمكانيّة اختفاء الإنسانية الأوربية تؤلف وصيّته الفلسفية ، لقد ألقاها فى عاصمتين من عواصم أوربا الوسطى ، ولهذه الصدفة دلالة عميقة : فالواقع أنه فى أوربا الوسطى هذه ذاتها وللمرّة الأولى فى تاريخها استطاع الغرب أن يرى موت الغرب ، أو على وجه التدقيق ، اقتطاع جزء منه عندما التهمت الإمبراطورية الروسية فرصوفيا وبودابست وبراغ . لقد ولدت هذه المصيبة من الحرب العالمية الأولى التى شنتها إمبراطورية هابسبورغ ، وأدّت إلى نهاية هذه الإمبراطورية ذاتها ، وخلخلت إلى الأبد توازن أوربا المنهكة .

لقد مضى آخر الأزمنة الهادئة التى كان الإنسان لا يقاوم فيهاسوى وحوش نفسه ، أى أزمنة جويس وبروست ، يأتى الوحش فى روايات كافكا وهازيك وموزيل من الخارج ويسمّى التاريخ . إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين ؛ إنه لاشخصى ، عسير الإدارة ، عسير الحساب ، غير واضح ، ولا يفلت منه إنسان . إنها اللحظة (غداة حرب

١٩١٤) التى رأت فيها كوكبة كبار الروائيين فى أوربا الوسطى ، وأدركت **المفارقات النهائية** للأزمنة الحديثة .

على أنه لايجب أن نقرأ رواياتهم كنبوءة اجتماعية وسياسية شأن أرويل مبــكر !. إن مايقوله لنا أرويل كان يمكن أن يقال أيضــاً (وربما بشكل أفضل) فى مقال أو بحث نقدى . وبالمقابل يكتشف هؤلاء الروائيّون – لكى أستشــهد مرّة أخرى ببروخ – «مالا يمكن سوى للرواية وحــدهــا أن تكتشفه» : فهم يبيّنون كيف تُغيّرُكافة المقولات الوجوديّة ضمن شروط «المفارقات النهائية » فجأة من معناها : **ماهى المغامرة** إذا كانت حريّة «ك» . فى الفعل مجرد وهم ؟ ماهو المستقبل إذا كان مثقفو رواية **الإنسان بلا ميزات** لا يستشعرون على الإطلاق الحرب التى ستقضى غداً على حياتهم ؟ **ماهى الجريمة** إذا كان هوجنو هيرمان بروخ لايكتفى بعدم شعوره بالندم على ارتكابها ، بل إنه ينسى حتى أنه قد ارتكب جريمة قتل ؟ وإذا كانت الحرب هى مشهد الرواية الكبرى الوحيدة الكوميدية فى هذه الحقبة ، فماالذى حدث **للكوميدى** ؟ أين الفرق بين **الخاص والعام** إذا كان «ك» لايبقى – حتى فى سرير الزوجية – دون صحبة مبعوثىْ القصر ؟ وما هى **العزلة** فى هذه الحالة ؟ أهى عبء ، أم قلق ، أم لعنة ، كما أريد لنا أن نظنّ ، أم أنها – على العكس – القيمة الأثمن التى تقوم بتحطيمها الآن الجماعة ذات الحضور المهيمن ؟

إن مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول ( لا علاقة لها أبداً مع التغيّرات التكتيكية للموضات) ، كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذى تدرسه الرواية فى المقام الأول ، وهكذا فإن الإمكانيّات المتضمّنة فى الاكتشافات الفلوبيرتية للحياة اليومية لم تُطوّر على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة فى مبدع جيمس جويس الضخم، أما المرحلة التى دشّنتها منذ خمسين سنة كوكبة روائيى أوربا الوسطى (مرحلة **المفارقات النهائيّة**) فإنها فى نظرى ماتزال بعيدة عن أن تدرك نهايتها .

## ٧

يجرى الحديث كثيراً ومنذ وقت طويل عن نهاية الرواية ، ولاسيّما على ألسنة المستقبليين والسرياليين وكلّ الطليعيين ، كانوا يرون الرواية تختفى على طريق التقدّم لصالح مستقبل مختلف جذريّا ، لصالح فنّ لايشبه فى شىء ماكان موجوداً قبله ، وستُدْفَنُ الرواية باسم العدالة التاريخية ، تماماً كالبؤس والطبقات المهيمنة والنماذج العتيقة من السيّارات والقبّعات ذات الشكل العالى .

والواقع ، إذا كان سرفانتس هو مؤسس الأزمنة الحديثة ، فإن على نهاية ميراثه أن تعنى أكثر من مجرد استراحة في تاريخ الأشكال الأدبية ؛ إذ إنها تعلن نهاية الأزمنة الحديثة : لذلك تبدو لى الابتسامة البلهاء التى نعلن معها موت الرواية باطلة باطلة ؛ لأنه سبق لى أن رأيت وعشت موت الرواية ، موتها العنيف (بواسطة المنع ، والرقابة ، والضغط الأيديولوجى) فى العالم الذى قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتى، والذى نصفه عادة بالشموليّة . آنئذ ظهر بكلّ وضوح أن الرواية بائدة ، بائدة بقدر ماهو بائد غرب الأزمنة الحديثة ، فهى بوصفها نموذج هذا العالم ، وبوصفها تقوم على نسبيّة وغموض الأشياء الإنسانية ، لا تتناسب الرواية مع العالم الشمولى ، وهذا اللاتناسب أشدّ عمقًا من ذلك الذى يفصل بين منشقّ وبين موظّف فى أجهزة السلطة ، بين مناضل من أجل حقوق الإنسان ، وبين جلّاد ؛ لأنه ليس سياسيًا أو أخلاقيًا فحسب ، بل هو **أنطولوجى** أيضًا . هذا يعنى : إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة ، وعالم الرواية النسبى والغامض معجون من مادّة مختلفة اختلافًا كليًا ، فالحقيقة الشموليّة تستبعد النسبيّة والشكّ والتساؤل ، ولا يسعها أبدًا أن تتصالح إذن مع ماسأسمّيه **روح الرواية** .

ولكن ، أولا يتمّ فى روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميّات هائلة وبنجاح كبير ؟ نعم ، لكن هذه الروايات لم تعد تتابع استعادة الكائن ، ولا تكتشف أىّ جزء جديد من الوجود ، وإنما تؤكد فقط ماسبق وقيل أكثر من ذلك : فى التأكيد على مايقال (على مايجب قوله ) ، إنما يقوم سبب وجودها وانتصارها وفائدتها فى المجتمع الذى هو مجتمعها ، فهى بعدم اكتشافها أى شىء ، لم تعد تشارك **بتتالى الاكتشافات** التى أُطلق عليها تاريخ الرواية : إذ إنها تقع خارج هذا التاريخ ، أو إنها : روايات ما بعد **تاريخ الرواية** .

لقد مضى مايقرب من نصف قرن على توقّف تاريخ الرواية فى إمبراطورية الشيوعية الروسيّة ، وإنه لحدث هائل نظرًا لعظمة الرواية الروسيّة من جوجول إلى بييلى . ليس موت الرواية إذن فكرة وهميّة ، فقد تمّ حدوثه ، ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية : إنها لا تختفى ، وإنما تقع خارج تاريخها ، يحدث موتها إذن بهدوء ، دون أن يراه أحد ، ودون أن يثير استغراب أىّ إنسان .

## ٨

ولكن أولم تصل الرواية إلى نهاية طريقها بواسطة منطقها الداخلى ذاته ؟ أولم تستثمر كلّ إمكاناتها وكلّ معارفها وكلّ أشكالها ؟ قد سمعت بعضهم يقارن تاريخها

بمناجم الفحم التى نفد منها الفحم منذ زمن طويل ، لكن أولا تشبه بالأحرى مقبرة الفرص الضائعة ، والنداءات غير المسموعة ؟ ثمة أربعة نداءات أشعر تجاهها باهتمام خاص .

**نداء اللعب - تريستان شاندى** للورنس ستيرن ، **وجاك القدرى** لدنيس ديدرو تبدوان لى اليوم بوصفهما أكبر عملين روائيين فى القرن الثامن عشر ، روايتان تمّ تصوّر كل منهما كلعبة عظيمة ، إنهما قمّتان من الخفّة لم يبلغهما أحد لا من قبل ولا من بعد، لقد تركت الرواية التى أتت بعدهما نفسها تُقيّد بضرورة الاحتمال ، وبالديكور الواقعى ، وصرامة التتابع التاريخى . لقد هجرت الإمكانات التى انطوى عليها هذان العملان الرائعان ، والتى كان بوسعها تأسيس تطوّر آخر للرواية مختلف عن ذلك الذى نعرفه ( نعم ، بوسعنا أن نتخيّل أيضا تاريخ رواية أوربية آخر ...) .

**نداء الحلم -** لقد أوقظت مخيّلة القرن التاسع عشر فجأة من قبل فرانز كافكا الذى نجح فى تحقيق ما نادى به من بعده السرياليون دون أن يحققوه فعلاً : صهر الحلم والواقع . والحق أنّ ذلك يؤلف طموحًا جماليًا للرواية قديمًا تطلّع إليه نوفاليس ، لكنّه يتطلّب فنّا ذا كيمياء لم يكتشفها سوى كافكا وحده بعد مائة عام من ذلك . هذا الانفتاح الهائل يؤلف انفتاحًا غير منتظر أكثر منه استكمال تطوّر ، انفتاحاً يتيح معرفة أن الرواية هى المكان الذى تستطيع فيه المخيّلة أن تتفجّر كما لو كان الأمر فى حلم ، وأن الرواية تستطيع التحرّر من ضرورة الاحتمال التى لا مفرّ منها فى الظاهر .

**نداء الفكر -** أدخل موزيل وبروخ على مشهد الرواية فكرًا ناجعًا ومشعًا ، لا لتحويل الرواية إلى فلسفة بل لاستنفار – على أساس القصـّة – كافة الوسائل العقلية وغير العقلية ، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان ، و لجعل الرواية التركيب العقلى الأمثل . هل كان نجاحهما إنجازًا لتاريخ الرواية ، أو بالأحرى دعوة لرحلة طويلة ؟

**نداء الزمان -** تحثّ مرحلة المفارقات النهائيّة الروائى على ألا يتوقّف بمسألة الزمان عند المشكلة البروستية فى الذاكرة الشخصيّة ، بل أن يُوَسّعها ، ويَصِل بها إلى لغز الزمان الجماعى ، زمان أوربا ، أوربا التى تلتفت لترى ماضيها ، ولتحاسب نفسها ، ولتدرك تاريخها ، شأن رجل عجوز يلفّ بنظرة واحدة كلّ حياته المنصرمة ، ومن هنا الرغبة فى عبور الحدود الزمنية لحياة فردية بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين ، وفي إدخال عدّة حقب تاريخية فى فضائها ( حاول كلّ من أراجون وفوينتس ذلك أساساً) .

لكنّى لاأريد أن أتنبأ بطرق الرواية القادمة التى لاأعرف عنها شيئًا ، أريد أن أقول فقط : إذا كان على الرواية أن تختفى فليس لأنها قد استنفدت قواها ، وإنما لأنها تتواجد فى عالم لم يعُد عالمها .

## ٩

كان توحيد تاريخ الكوكب الأرضى – هذا الحلم الإنسانوى الذى أراد الله لأمر ما أن يتحقق – مصحوبًا بعملية تقليص مدوّخة ، حقًا إن دود التقليص يقرض الحياة الإنسانية منذ الأبد : فحتّى قصص الحب الكبرى تنتهى بتقلّصها إلى هيكل من الذكريات الهزيلة ، لكن طابع المجتمع الحديث يعزّز هذه اللعنة بشكل وحشى : تتقلّص حياة الإنسان إلى الوظيفة الاجتماعية ، وتاريخ شعب ما إلى عدد من الأحداث تتقلّص بدورها إلى تفسير متحزّب ، والحياة الاجتماعية إلى صراع سياسى، وهذا الأخير إلى تواجه القوتين العظميين على صعيد الكرة الأرضيّة . يجد الإنسان نفسه فى **إعصار تقليص** حقيقى ، حيث يظلم فيه على نحو قدرى « عالم الحياة » الذى كان هوسرل يتحدث عنه ، وحيث يسقط الكائن فى النسيان .

لكن إذا كان سبب وجود الرواية يقوم على جعل « عالم الحياة » تحت إنارة مستمرّة ، وعلى حمايتنا ضد « نسيان الكائن » ، أولا يغدو وجود الرواية اليوم أشدّ ضرورة من أى وقت مضى ؟

نعم ، فيما يبدو لى ، لكن الرواية للأسف هى أيضًا ضحيّة قرض دود التقليص الذى لا يقلّص معنى العالم فحسب ، وإنما معنى المبدعات أيضًا ؛ إذ تتواجد الرواية ( شأنها شأن كل الثقافة ) أكثر فأكثر بين يدى وسائل الإعلام ، ولما كانت هذه الأخيرة تعمل فى خدمة توحيد تاريخ الكرة الأرضيّة ، فإنها تضخّم وتوجّه عمليّة التقليص ، إنها توزع فى العالم كلّه نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التى يمكن أن يقبلها أكبرعدد ، كلّ ومجموع البشريّة ، ولا يهمّ أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها فى مختلف وسائلها ، فوراء هذا الاختلاف السطحى تسود روح مشتركة . يكفى تصفّح الأسبوعيّات السياسية الأمريكية أو الأوربيّة ، سواء منها أسبوعيّات اليسار أو أسبوعيّات اليمين ، من التايم إلى شبيجل : فهى تملك جميعًا ذات الرؤية عن الحياة ، رؤية تنعكس من خلال السلّم الذى تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه، فى ذات الأبواب ، فى ذات الصيغ الصحفيّة ، ذات المفردات ، ذات الأسلوب ، ذات الأذواق الفنيّة ، وفى نفس مراتبيّة ماتجده هامًا أو ماتجده عديم الأهميّة . هذه الروح المشتركة هى روح عصرنا ، و هذه الروح مضادّة لروح الرواية .

إن روح الرواية هى روح التعقيد . كلّ روايــة تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن » ، إنها الحقيقة الأبدية للرواية ، لكنها لا تُسمِع نفسها إلا بصعوبة فى لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التى تسبق السؤال وتستبعده . فى نظر روح عصرنا : إمّا أن تكون آنا كارنينا على حق ، أو أن يكون زوجها على حق ، وتبدو حكمة سرڤانتس القديمة التى تحدثنا عن صعوبة المعرفة وعن الحقيقة التى لا تدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها .

إن روح الرواية هى روح الاستمرار . كلّ مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة ، كلّ مبدع ينطوى على التجربة السابقة على الرواية ، لكنّ روح عصرنا مثبّتة على الأحداث اليوميّة التى هى من الاتّساع والضخامة بحيث تدفع ماضى أفقنا وتقلّص الزمان إلى الهنيهة الراهنة وحدها . إن الرواية وقد تضمنتها هذه المنظومة لم تعُد **مبدعًا** (أى شيئًا مآله الاستمرار ، وربط الماضى بالمستقبل) ، وإنما هى حدث من الأحداث اليوميّة ، وإشارة بلا غد .

## ١٠

هل يعنى ذلك أن الرواية ، فى العالم « الذى لم يعُد عالمها » سوف تختفى؟ إنها ستترك أوربا تستغرق فى « نسيان الكائن » ، وأنّه لن يبقى سوى ثرثرة لانهاية لها لمحبّى الخربشة سوى **روايات مابعد تاريخ الرواية** ؟ لاأدرى شيئًا ، إن ماأعرفه فقط هو أن الرواية لم تعُد تستطيع الحياة فى سلام مع روح عصرنا : إذا كانت ماتزال تريد الاستمرار فى اكتشاف مالم يكتشف ، إذا كانت ماتزال تريد «أن تتقدّم» بوصفها رواية ، فإنها لاتستطيع أن تفعل ذلك إلا ضدّ تقدّم العالم .

لقد رأت الطليعة الأدبيّة الأشياء خلاف ذلك ، فقد كان طموحهافى أن تكون على انسجام مع المستقبل يتملّكها . لقد خلق فنّانو الطليعة مبدعات شجاعة ، صعبة ، مثيرة حقًا ، لكنهم خلقوها مع اليقين بأن «روح العصر» كانت معهم ، وأنّه سوف ينصفُهم غداً .

فى الماضى كنتُ أنا الآخر اعتبر المستقبل القاضى الوحيد المختصّ فى النظر بمبدعاتنا وأعمالنا ، ولم أفهم إلا متأخّرًا أن مغازلة المستقبل هى أسوأ ضروب الامتثال ، وأنها تملّقٌ جبانٌ للأقوى ، ذلك أن المستقبل هو دومًا أقوى من الحاضر ، إذ أنه هو الذى سيحكم علينا ، ومن المؤكد أنّه سيفعل بدون أىّ اختصاص يخوّله ذلك .

ولكن إذا كان المستقبل لايمثّل قيمة فى نظرى ، فبمن أربط نفسى : بالإله ؟ بالوطن ؟ بالشعب ؟ بالفرد ؟

جوابى صادق بقدر ماهو سخيف : لست مرتبطًا بشىء سوى بتراث سرفانتس المحقّر .

# الجزءالثانى

## محادثة حول فن الرواية



* أود لو نخصص هذه المحادثة لجماليات رواياتك .. ولكن بم نبدأ؟

** لنبدأ بالتأكيد على أن رواياتى ليست روايات سيكولوجيـــة ، وبعبارة أكثر دقة: تتواجد رواياتى فيما وراء جماليات الرواية النى توصف عادة بالرواية السيكولوجية .

* ولكن ، أليست الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة ؟ أى أنها تعكف على لغز النفس ؟

** لنكن أشد دقة : تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز «الأنا» ، إذ ماإن تبتكر كائنًا خياليًا ، شخصيةً قصصيةً ، حتى تواجه آليًا السؤال التالى : ماهى الأنا؟ وبِمَ يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التى تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك ، ويمكنك إن شئت أن تميز بين مختلف النزعات ، وربما بين مختلف المراحل فى تاريخ الرواية من خلال مختلف الإجابات التى قدمت عن هذا السؤال . لم يكن القصاصون الأوربيون الأوائل يعرفون المقاربة السيكولوجية ، يقصّ علينا بوكاشيو أحداثًا ومغامراتٍ مثلاً ، ومع ذلك تتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية ، وهى أن الإنسانَ يخرج من عالم الحياة اليومية المتكرر الذى تتشابه فيه الأشياء جميعًا بواسطة الفعل ، وبـ «الفعل» إنما يتميّز الإنسان عن الآخرين ويصير فردًا ، قال دانتيٍ : «يقوم القصد الأول للفاعل فى كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به» ، فـهِمَ الفعل فى البدء على أنـه اللوحة الذاتية للفاعل ، لكن ديدرو – بعد أربعة قرون من بوكاشيو – كان أكثر شكًا : إذ يفتن بطله جاك القدرى خطيبة صديقه ويسْكَرُ من السعادة ، لكن أباه يضربه ، وتمرّ كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة فـى ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته ، كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية ، فى حين أنه كان يتقدم فى الواقع نحو عاهته ، ومن ثم فإنه لم يستطع أبدًا أن يتعرف ذاته فى فعله ، إذ انفتح بينه وبين الفعل شق ، يريدالإنسان أن يكشف بـ «الفعل » عن صورته الخاصة به ، لكن هذه الصورة لاتشبهه ، إن الطابع

المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية الكبرى ، ولكن إذا لم يكن بالإمكان إدراك الأنا فى الفعل ، فأين وكيف يمكن إدراكها ؟ هاهنا تأتى اللحظة التى توجّب فيها على الرواية فى بحثها عن الأنا أن تهمل عالم الفعل المرئى لتعكف على اللامرئى فى الحياة الداخلية ، إذ سيكتشف ريتشاردسون فى منتصف القرن الثامن عشر شكل الرواية القائم على الرسائل ، حيث تعترف الشخصيات بأفكارها وبمشاعرها.

* أى ولادة الرواية السيكولوجية ؟

** لنتلاف هذه الكلمة التقريبية وغير الصحيحة ولنستخدم بدلاً منها هذه الجملة الوصفية : لقد أطلق ريتشاردسون الرواية على طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان ، ونحن نعرف كبار من تابعوا مساره : جوته فى **آلام فيرتر** ، وكونستان ثم ستندال وكتّاب عصره . وتتواجدقمّة هذا التحوّل فيما يبدو لى لدى كل من بروست وجويس ، لكن جويس يحلّل شيئًا أكثر استعصاءً على الإدراك من «زمن بروست الضائع» · اللحظة الحاضرة ، ليس ثمة فى الظاهر ماهو أكثر وضوحاً وواقعيةً وقابلية للّمس من اللحظة الحاضرة ، ومع ذلك فإنها تفلت منا كليّة ، هنا يتركّز حزن الحياة كله ، خلال ثانية واحدة يسجّل نظرنا وسمعنا وشمّنا (عن وعى أو بالرغم منا) كميّة من الأحداث ، وتمرّ عبر رأسنا مواكب من الأحاسيس والأفكار . كل هنيهة تمثّل عالمًا صغيراً يتمّ نسيانه إلى غير رجعة فى الهنيهة التالية ، والواقع أن ميكروسكوب جويس الضخم يعرف أن يوقف هذه اللحظة الخيالية ، وأن يقبض عليها وَيجعلنا نراها. سوى أن البحث عن الأنا ينتهى مرة أخرى إلى مفارقة غريبة : فبقدر مايكون حقل رؤيـــــة الميكروسكوب الذى يراقب الأنا واسعًا ، بقدر ماتفلت الأنا ووحدتها منّا : إذ أننا نتشابه جميعًا تحت عدسة جويس الكبرى التى تقسم النفس الى ذرّات ، ولكن اذا كانت الأنا وطابعها الفريد غير قابلين للإدراك فى حياة الإنسان الداخلية ، فأين وكيف يسعنا إدراكهما ؟

* وهل يسعنا إدراكهما ؟

** من المؤكد أنه لايسعنا إدراكهما ، فقد انتهى البحث عن الأنا دومًا وسينتهى دوماً إلى عدم إشباعٍ غريب ولا أقول إلى فشل : لأن الرواية لاتستطيع اختراق حدود إمكاناتها الخاصة بها، كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافًا كبيراً واستثماراً إدراكيًا هائلاً ، سوى أن كبـــــار الروائيين بعد أن مسّوا القاع الذى يقتضيه سبر الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل بدأوا البحث بوعى أو بغير وعى عن توجّهٍ جديد ، غالبًا مانتحدث عن ثلاثى الرواية المقدس : بروست وجويس وكافـــكا .

ومع ذلك فإن كافكا في تاريخي الشخصي للرواية هو الذي يفتح التوجّه الجديد: توجّه مابعد بروست ، فالطريقة التي يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق . كيف تمّ تعريف «ك» . بوصفه كائناً فريداً ؟ لم يتم تعريفه بمظهره الخارجي (فنحن لانعرف عن هذا المظهر شيئًا) ، ولا بسيرته (التي لانعرفها) ، ولا باسمه (فليس له اسم) ولا بذكرياته ولا بميوله ولا بعقده ، هل تمّ تعريفه بسلوكه ؟ إن المـدى الحرّ لأفعاله محدودٌ بشكلٍ يرثى له ، هل تـمّ تعريفه بأفكاره الداخلية ؟ نعم ، فكافكا يتابع دون نوقف تأملات «ك» ، لكن هذه التأملات تتجه حصراً نحو الوضع الحاضر : ما الذي يجب فعله هنا في الوقت الراهن ؟ الذهاب إلى الاستجواب أم الاستنكاف عن ذلك ؟ الانصياع لنداء الكاهن أم لا ؟ كل حياة «ك» . الداخلية مستغرقة بالوضع الذي يجد نفسه حبيساً فيه ، ولا شيء مما يمكن له تجاوز هذا الوضع (ذكريات «ك»، تأملاته الميتافيزيقية وآراؤه في الآخرين) يتكشّف لنا . كان العالم الداخلي للإنسان لدى بروست يؤلف معجزة لانهاية لم تكن تكفّ عن إثارة إعجابنا ، لكن هذا لم يكن موضع دهشة كافكا ، فهو لايتساءل عما هي الدوافع الداخلية التي تحدد سلوك الإنسان ، وإنما يطرح سؤالاً مختلفًا جذريًا : ماهي إمكانات الإنسان التي تبقّت له في عالم باتت فيه الأسباب الخارجية ساحقة إلى حـدٍّ لم تعد معه المحركات الداخلية تزن شيئًا؟ في الحقيقة ، ماالذي كان يمكن لذلك أن يغيّر من مصير واستعداد «ك» . لو كانت له نوازع جنسية مثلية ، أو قصة حب مؤلمة وراءه ؟ لا شيء .

* هذا ماتقوله في روايتك خفّة الكائن الهشّة . «ليست الروايـة اعترافًا من اعترافات المؤلف ، بل هي سبر ماهي الحياة الإنسانية في الفخ الذي استحاله العالم» ، ولكن ماذا يعنـي ذلك : الفخ ؟

** أن تكون الحياة فخًا ، هذا ماكنا نعرفه دومًا . فقد ولدنا دون أن نطلب ذلك ، حبيسي جسد لم نختره ، ومعدّين للموت أخيراً ، وبالمقابل يهيىء لنا فضاء العالم إمكانيةً دائمةً للخلاص ، فالجندي يستطيع الهرب من الجيش وبدء حياةٍ أخرى في بلد مجاور ، أما في عصرنا فإن العالم ينغلق من حولنا فجأة . إن الحدثَ الحاسم لتحول العالم هذا إلى فخ كان دون شك حرب عام ١٩١٤ التي يطلق عليها (للمرة الأولى في التاريخ) الحرب العالمية ، عالمية على نحو مزيّف ؛ فهي لم تكن تخصّ سوى أوربا ، لا بل جزءاً من أوربا لاأوربا كلها ، على أن صفة «عالمية» تعبّر بفصاحة عن شعور الهلع إزاء حقيقة أنه لا شيء من الآن فصاعداً مما يجرى على سطح المعمورة يمكن أن يبقى قضية محلية ، وأنّ كل الكوارث تعني العالم كلّه ، وأننا من ثمّ بتنا خاضعين أكثر فأكثر لعوامل خارجية ، لأوضاعٍ لا يستطيع أي امرئ الفرار منها ، أوضاع تجعلنا نشبه أكثر فأكثر بعضنا البعض الآخر ، لكن

افهمنى جيداً ، إذا كنت أضع نفسى فيما وراء الروايـــــــــة السيكولوجية فلا يعنى هذا أننى آريد حرمان شخصياتى من الحياة الداخلية ، وإنما يعنى فقط أن ثمة ألغازاً ومسائل أخرى تلاحقها رواياتى فى المقام الأول ، هذا لايعنى أيضاً أننى أعترض على الروايات المسحورة بعلم النفس ؛ إذ إنّ تغيّر الأوضاع بعد بروست يملؤنى بالحنين . مع بروست يبتعد عناً ببطء جمال هائل إلى الأبد ، ودون رجعة . كانت لجومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ماهى عظيمة : إن وزن «أنا» نا – كما يقول – يتوقف على كميّة السكّان على سطح الكرة الأرضيّة ، ومن ثمّ فإن ديمقريطس يمثّل واحداً من أربعمائة مليون من البشر ، وبراهمز واحداً من مليار ، وغومبروفيتش نفسه واحداً من مليارين ... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستيّة ، وزن الأنا ، الحياة الداخليّة للأنا ، خفيفاً أكثر فأكثر ، وقد عَبَرْنا فى هذا السباق نحو الخفّة حداً قاتلاً .

* منذ كتاباتك الأولى تؤلّف «الخفةّ الهشّة» للأنا همّك الدائم ، إننى أفكر خصوصاً بمجموعتك **غراميّات مرحة** ، وبقصة **إدوار والإله** فيها مثلاً ، فبعد ليلة الحب الأولى التى يقضيها مع الفتاة أليس ، يصاب إدوار بوعكة غريبة حاسمة فى قصّته ، فقد كان ينظر إلى صديقته ويقول لنفسه : «إن أفكار أليس ليست فى الواقع سوى شئ ملصوق على مصيره ، وأن مصيره ليس إلا شيئاً ملصوقاً على جسده ، ولم يعد يرى فيها سوى تجميع عرضى لجسد وأفكار وسيرة ، تجميع غير عضوى ، وتعسفى ، وقابل للتغيّر» . وفى قصّة أخرى أيضاً ، **لعبة الأوتوستوب** ، تبدو الفتاة فى المقاطع الأخيرة من القصّة قلقة من عدم يقينها من هويّتها إلى الدرجة التى كانت تكرّر فيها وهى تبكى بكاءً شـــديداً : «إننى أنا ، إننى أنا ، إننى أنا ... » .

** فى رواية خفّة **الكائن الهشّة** تنظر تيريزا إلى نفسها فى المرآة ، وتتساءل ماالذى سيحصل لو أن أنفها امتدّ كلّ يوم ميليمتراً واحداً ، وبعد كم من الزمن سيصير وجهها وجهاً غير معروف ؟ وإذا لم يعد وجه تيريزا يشبه تيريزا ، فهل تظل تيريزا هى هى ؟ أين تبدأ الأنا وأين تنتهى ؟ كماترى : ليس ثمّة أى دهشة إزاء لانهائيّة النفس غير المسبورة ، أو بالأحرى ثمّة دهشة أمام لايقينيّة الأنا من هويّتها .

* هناك غيابٌ كاملٌ للمونولوج الداخلى فى رواياتك .

** لقد وضع جويس فى رأس بلوم مكبّر صوت ، وبفضل هذا التجسس العظيم الذى هو المونولوج الداخلى تعلمنا الكثير عن أنفسنا ، لكنّى أنا لن أعرف استخدام مكبّر الصوت هذا .

* يجتاز المونولوج الداخلي في رواية **أوليس لجويس** كلّ الرواية ، إنه الأساس الذي يقوم عليه بناؤها ، والعنصر التقني السائد ، هل التأمّل الفلسفي هو الذي يقوم بهذا الدور عندك ؟

** إنني أرى أنّ كلمة «فلسفي» غير دقيقة هنا ؛ فالفلسفة تعرض أفكارها في فضاء تجريدي بلا شخصيات وبلا مواقف .

* تبدأ روايتك **خفّة الكائن الهشّة** بتأمل في العودة الأبديّة لنيتشه ، وإلا ، فما هو التأمّل الفلسفي المعروض بطريقة تجريدية بدون شخصيّات أو مواقف ؟

** لا ! ، هذا التأمّل يُدْخِلُ مباشرةً ومنذ السطر الأوّل في الرواية الموقفَ الأساسيَّ لشخصيّة ما - توماس ، إنّه يعرض مشكلته : خفّة الوجود في عالم ليس فيه عودة أبديّة ، وكما ترى ها نحن نعود أخيراً إلى سؤالنا : ماالذي يوجد وراء الرواية الموصوفة بالسيكولوجية ؟ وبعبارة أخرى ، ماهي الطريقة غير السيكولوجية لإدراك الأنا ؟ إدراك الأنا يعني في رواياتي إدراك جوهر إشكاليتها الوجوديّة ، أي إدراك **رمزها الوجودي** . لقد لاحظت أثناء كتابتي رواية **خفّة الكائن الهشّة** أن رمز هذه الشخصيّة أو تلك يتألّف من بعض الكلمات الجوهريّة ، فبالنسبة لتيريزا مثلاً : الجسد، النفس ، الدوار ، الضعف ، المثل الأعلى ، الجنّة . وبالنسبة لتوماس : الخفّة ، الجاذبية . في الفصل الذي يحمل عنوان **الكلمات غير المفهومة** أفحص الرمز الوجودي لكلّ من فرانز وسابينا بتحليل عدّة كلمات : المرأة ، الإخلاص ، الخيانة ، الموسيقى ، الظلمة ، النور ، الموكب ، الجمال ، الوطن ، المقبرة ، القوة . لكل واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في الرمز الوجودي للآخر . لم يدرس بالطبع هذا الرمز **بشكل مجرّد** ، وإنما كان يتكشّف بالتدريج في الفعل وفي المواقف ، خذ مثلاً **الحياة هي في مكان آخر** ، القسم الثالث : مايزال البطل جاروميل الخجول بكراً يتنزّه ذات يوم مع صديقته التي تضع فجأة رأسها على كتفه ، كان في قمّة سعادته ، بل وكان مستثاراً جسديّاً ، أتوقّف عند هذا الحدث الصغير وألاحظ : «إن أعظم سعادة عرفها جاروميل تمثّلت في الإحساس برأس فتاة على كتفه» ، وبدءاً من ذلك أجهد في إدراك إيروطيقية جاروميل : «كان رأس فتاة يعني في نظره شيئًا أهمّ من جسدها» ، وهذا لايعني - وهو مانبّه إليه - أنّ الجسد لايمثل شيئًا بالنسبة له ، وإنما أنّه «لم يكن يرغب عري جسد فتاة ، وإنما كان يرغب امتلاك وجه فتاة ، وأن يمنحه هذا الوجه الجسدَ كبرهان على حبّه ، أحاول أن أطلق اسماً على هذا الموقف ، وأختار كلمة الحنان ، وأفحص هذه الكلمة : ماالحنان في الواقع ؟ وأتوصّل إلى الإجابات المتتالية : «يولد الحنان في اللحظة التي يُلقى بنا فيها على عتبة سنّ الرشد ، عندما

نعى بقلق امتيازات الطفولة التى لم نكن نفهمها عندما كنّا أطفالاً» ، ثمّ : «الحنان هو الرعب الذى يوحى لنا به سنّ الرشد» ، وتعريف آخر أيضًا : «الحنان هو ابتكار فضاء اصطناعى يتوجب أن يعامل فيه الآخر بوصفه طفلاً » . كما ترى ، إننى لا أطلعك على مـايدور فى رأس جـاروميل ، وإنّمـا أبيّن لك مـايدور فى رأسـى أنا : أراقب مطوّلاً جاروميل ، وأجهد أن أقترب خطوةً خطوةً من قلب موقفه لأفهمه ولأسمّيه ولأدركه .

فى **خفّة الكائن الهشّة** تعيش تيريزا مع توماس ، لكن حبّها يتطلّب منها استنفار كلّ قواها ، وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال ، فتريد العودة إلى الوراء ، «إلى الأسفل» من حيث أتت ، وأتسـاءل : ماالذى أصابها ؟ وأجد الجـواب : لقد أصـيبت بالدوار . ولكن ماهـــو الدوار ؟ أبحث عن التعريف وأقول . «رغبة خانقة لاتقاوم فى السقوط» ، لكنّى سرعان مـاأصحّح نفسى وأدقّق التعـريف : « أن يصـاب المرء بالدوار يعنى أن يكون سكران من ضعفه ، إننا نعى ضعفنا ولا نريد مقاومته ، بل الاستسـلام له ، نسكر من ضعفنا ، ونودّ أن نكون أكثر ضعفًا . إننا نريد أن ننهار فى الطريق أمام نظر الجميع ، إننا نريد أن نكون على الأرض ، بل ماهو أسفل من الأرض » . إن «الدوار» واحدٌ من مفاتيح فهم تيريزا ، إنه ليس مفتاحًا صالحًا لفهمك أو لفهمى ، ومع ذلك فـأنت وأنا نعرف هذا النوع من الدوار على الأقل كإمكانيّة ، إحـدى إمكانيـات وجـودنا ، كـان علىّ أن أبتكر تيـريزا ، « أنا تجـريبى » ، لأفـهم هـذه الإمكانيــــة ، وأفهم الدوار .

على أن المواقف الخاصّة ليست وحدها التى تستجوب على هذا النحو فحسب ، إذ الرواية كلّها ليست إلا استجوابًا طويلاً . إن الاستجواب التأملى ( التأمل الاستجوابى) هـو القاعدة التى بنيت عليها كلّ رواياتى ، فلنبق عند رواية **الحياة هى فى مكان آخر**، كان عنوان هذه الرواية **العصر الغنائى** ، وقد غيّرته فى اللحظة الأخيرة تحت إلحاح الأصدقاء الذين كانوا يجدونه مبتذلاً ومنفّرًا ، وقد ارتكبت حماقة بتنازلى لهم ، فالواقع أننى أجد جيداً اختيار عنوان للرواية يقول مقولتها الرئيسية : **المزحة ، كتاب الضحك والنسيان ، خفّة الكائن الهشّة** ، وحتّى **غراميّات مرحة** ، يجب ألا يجعلنا هذا العنوان نتوقّع انطواء الكتاب على قصص حبّ مسليّة ، ففكرة الحب مرتبطة دومًا بالجدّ ، فى حين أن الغرام المرح هو نوع من الحبّ يخلو من الجدّ ، وذلك مفـهوم رئيسى بالنسبة للإنسان الحديث ، لكن لنعد إلى **الحياة هى فى مكان آخر** ، تعتمد هذه الرواية على عدّة أسئلة : ماهو الموقف الغنائى ؟ ماهو الشباب بوصفه مرحلة غنائيّة من العمر ؟ ماهو معنى هذا الزواج المثلّث : الغنائيّة ، الثورة ، الشباب ؟ وماذا يعنى أن يكون المرء شاعراً ؟ أذكر أننى كتبت هذه الرواية مع فرضيّة عمل تتمثل فى هذا التعريف الذى سجلته فى مفكرتى : «الشاعر هو شاب تقوده أمّه إلى أن يعرض نفسه

عارياً أمام عالم يعجز عن الدخول فيه » ، وكما ترى فإنّ هذا التعريف ليس سوسيولوجياً ولا جمالياً ولا سيكولوجيـاً .

* إنّه فنومنولوجى .

** ليست هذه الصفة رديئة ، لكنّى أمتنع عن استخدامها ، إذ إننى أخاف الأساتذة الذين لايرون فى الفن سوى واحد من مشتقات التيارات الفلسفية والنظريّة. كانت الرواية تعرف اللاوعى قبل فرويد ، وتعرف صراع الطبقات قبل ماركس ، وتمارس الفنومنولوجيـة (أى البحث عن جوهر المواقف الإنسانيـة) قبل الفنومنولوجيين... ماأروع الأوصاف الفنومنولوجية لدى بروست الذى لم يتعرّف على أى فنومنولوجى .

* فلنلخّص . ثمّة عدة طرق لإدراك الأنا ، عن طريق الفعل أولاً، ثم فى الحياة الداخليّة ، أمّا فيما يخصّك فإنّك تؤكد : إن الأنا محدودة بجوهر إشكاليتها الوجوديّة ، ولهذا الموقف عندك عدّة نتائج ، مثلاً يبدو استشراسك فى فهم جوهر المواقف وكأنّه يلغى فى نظرك تقنيات الوصف جميعاً ، فأنت لاتقول شيئاً عن المظهر المادّى لشخصيّاتك ، ولمّا كان البحث عن الدوافع السيكولوجيّة لا يهمّك بقدر مايهمّك تحليل المواقف ، فإنك شديد البخل فيما يتعلّق بماضى شخصيّاتك ، أولا يوشك الطابع التجريدى شبه الغالب على قصّك أن يجعل من شخصيّاتك أقلّ حياة ؟

** حاول أن تطرح هذا السؤال ذاته على كافكا أو على موزيل ، لقد سبق طرحه على كلّ حال على موزيل ، لا بل إنّ مثقفين مرهفين أخذوا عليه أنّه ليس روائيّاً حقيقيّاً ، فوالتر بينجامان يعجب بذكائه لا بفنّه ، ويجد إدوار روديتى شخصيّاته خالية من الحياة ، ويقترح عليه أن يتّخذ من بروست مثلاً يسير على هديه . يقول : ماأشدّ حياة مدام فيردوران وحقيقيتها بالمقارنة مع ديوتيم ! . الواقع أن قرنين من الواقعيّة السيكولوجيّة قد أوجدا قوانين لايكاد يمكن الخروج عنها . ١- يجب اعطاء أكبرقدر من المعلومات عن الشخصيّة : عن مظهرها الخارجـى ، وعن طريقتها فى الكلام والسلوك . ٢- يجب عرض ماضى الشخصيّة : لأننا سنجد فيه كلّ دوافع سلوكها فى الحاضر . و ٣- يجب أن يكون للشخصيّة استقلالها التام ، أى أن على المؤلّف أن يختفى وأن تختفى آراؤه الشخصيّة كيلا ينزعج القارىء الذى يريد الاستسلام للوهم واعتبار التخييل واقعاً ، فى حين أنّ موزيل قد أخلّ بهذا العقد القديم المبرم بين الرواية والقارىء ، وكذلك فعل روائيون آخرون معه . ماالذى نعرفه عن «إش» ، أعظم شخصيّات بروخ ؟ لا شىء ، سوى أن أسنانه كانت كبيرة . ماالذى نعرفه عن

طفولة «ك» . أو عن شفايك ؟ لم يكن أىٌّ من موزيل أو بروخ أو جومبروفيتش يجد حرجًا فى تواجده من خلال أفكاره فى رواياته ، ليست الشخصيّة شبه كائن حىّ ، إنها كائن خيالى . أنا تجريبى ، وبذلك تعيد الرواية صلاتها ببداياتها . من المستحيل التفكير بدون كيشوت بوصفه كائنًا حيّا ، ومع ذلك فأىّ شخصيّة فى ذاكرتنا أشدّ حياة منه ؟ افهمنى جيّدا ، إننى لاأريد أن أنفج القارىء ورغبته الساذجة والمشروعة معًا فى أن يستسلم لعالم الروائى التخييلى ، وخلطه من وقت لآخر مع الواقع ، سوى أننى لاأعتقد أن تقنية الواقعيّة السيكولوجية ذات ضرورة قصوى من أجل ذلك . لقد قرأت رواية القصـــر للمرّة الأولى عندما كنت فى الرابعة عشرة من عـمـرى ، فى تلك الآونة كنت مـعـجـبًـا بلاعب هوكى على الثلج كـان يسكن بجوارنـــا ، وتصوّرت «ك» . بملامحه ، وما زلت حتّى اليوم أراه كذلك . أريد أن أقول إن مخيلة القارىء تتمّم آليّا مخيّلة المؤلّف . هل توماس أسمر أم أشقر ؟ وهل كان أبوه غنيًا أم فقيرًا ؟ اختر ماتشاء ! .

* لكنّك لاتمتثل دومًا لهذه القاعدة : فإذا لم يكن فى خفّة الكائن الهشة لتوماس أىّ ماض فعلى فإن تيريزا تُقدّم لا مع طفولتها فحسب ، بل مع طفولة أمّها !.

** تجد فى الرواية هذه الجملة : «لم تكن حياتها سوى امتداد لحياة أمّها ، شئ يشبه مسار كرة البليار الذى هو عبارة عن امتداد حركة تنفّذها ذراع اللاعب » . إذا تكلّمت عن الأم فليس لوضع قائمة بالمعلومات عن تيريزا ، وإنما لأنّ أمها هى تيمتها الرئيسية ؛ ذلك أن تيريزا هى «امتداد أمّها» ، وهى تتألّم من ذلك ، نحن نعلم أيضًا أنّ لها ثديين صغيرين «لهما لعوتان عريضتان غامقتا اللون من حول الحلمتين» ، كما لو أنهما مرسومتان بيدى «رسّام فلاح قام بتجميع صور فاحشة للمحتاجين» ، كان لابدّ من هذه المعلومات لأن جسد تيريزا كان تيمة كبرى من تيماتها ، وبالمقابل ، فإننى لاأقصّ شيئًا عن طفولة زوجها توماس ، ولا عن أبيه ولا عن أمّه ولا عن أسرته، كما أنّ جسده ووجهه بقيا مجهولين كلّيًا ؛ لأن جوهر إشكاليته الوجوديّة متجذر فى تيم أخرى ، على أنّ غياب هذه المعلومات لا يجعل منه أقلّ «حياة» ؛ إذ إنّ جعل شخصيّة ما « حيّة » يعنى : المضىّ حتى النهاية فى إشكاليتها الوجوديّة ، وهذا يعنى المضىّ حتى النهاية فى بعض المواقف ، بعض الدوافع ، بل له بعض الكلمات التى يؤخذ بها ، ولا شىء أكثر من ذلك .

* يمكن إذن تعريف مفهومك عن الرواية على أنّها تأمّل شاعرى فى الوجود ، ومع ذلك فإن رواياتك لم تُفهم كذلك ، فنحن نجد فيها كثيرًا من الأحداث السياسية

التى غذت تفسيرات سوسيولوجيّة أو تاريخية أو أيديولوجية ، فكيف توفّق مابين اهتمامك بالتاريخ والمجتمع ، وبين قناعتك بأن الرواية تفحص قبل كلّ شىء لغز الوجود ؟

** يخصّ هيدجر الوجود بصيغة شبه شهيرة : الكينونة - فى - العالم . لايرجع الإنسان إلى العالم رجوع الذات إلى الموضوع ، أو العين إلى اللوحة ، ولا حتّى كالممثل إلى ديكور خشبة المسرح . إن الإنسان والعالم مرتبطان ارتباط الحلزون بصدفته : فالعالم يؤلّف جزءًا من الإنسان ، إنّه بُعده ، وبقدر ما يتغيّر العالم ، يتغيّر الوجود ( الكينونة - فى - العالم ) أيضًا . يملك عالم كينونتنا منذ بلزاك طابعًا تاريخيًا ، وتدور حيوات الشخصيّات فى فضاء زمنى محدود بالتأريخ ، ولم يعُد بوسع الرواية أبدًا أن تتخلّص من ميراث بلزاك ، حتّى جومبروفيتش الذى كان يبتكر قصصًا خارقةً ، ويغتصب كلّ قواعد احتمال التشابه لا يفلت من ذلك ، فرواياته تجرى فى زمن محدّد وتاريخى على نحو تام ، لكن يجب ألا نخلط بين شيئين : هناك - من جهة - الرواية التى تفحص **البعد التاريخى للوجود الإنسانى** ، وهناك - من جهة أخرى - الرواية التى تمثل **وضعًا تاريخيًا** ، أو وصف مجتمع فى لحظة معيّنة ، أو تاريخًا مرويًا . إنك تعرف كل هذه الروايات التى كتبت عن الثورة الفرنسية ، أو عن مارى أنطوانيت ، أو عن ١٩١٤ ، أو عن الحياة الجماعية فى الاتحاد السوفياتى (معها أو ضدّها) ، أو عن سنة ١٩٨٤ ، كلها عبارة عن روايات تعميم تترجم معرفة غير روائية فى لغة روائية ، فى حين لاأتعب من التكرار مع بروخ : إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئًا لايمكن أن تقوله سوى الرواية .

* ولكن ماذا بوسع الرواية أن تقول من أشياء خاصة عن التاريخ ؟ أو ماهى طريقتك فى معالجة التاريخ ؟

** هى ذى عدّة مبادىء هى فى الوقت ذاته مبادئى : أولاً ، إننى أعالج كل الظروف التاريخية باقتصاد هائل . إن سلوكى إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحى الذى يتدبّر أمر مشهد تجريدى بعددٍ من الأشياء لاغنى عنها للحدث .

المبدأ الثانى : لاأحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التى تخلق لشخصياتى وضعًا وجوديًا كشافًا ، مثلا فى رواية المزحة يرى لودوفيك جميع أصدقائه وزملائه يرفعون أيديهم للتصويت بسهولة كاملة على طرده من الجامعة ، وبالتالى على قلب حياته رأسًا على عقب ، وهو على يقين من أنّهم قادرون - لو اضطرّ الأمر- على التصويت بالسهولة ذاتها على إعدامه ، ومن هنا تعريفه للإنسان : كائن قادر فى أىّ ظرف على إرسال قريبه للموت . إن لتجربة لودوفيك الانتروبولوجية الأساسية

جذورها التاريخية إذن ، لكن وصف التاريخ ذاته ( دور الحزب ، الجذور السياسية للإرهاب ، تنظيم المؤسسات الاجتماعية ، الخ ) لا يهمّني ، ولن تجده في الرواية .

المبدأ الثالث : يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان ، لذلك فغالبًا ماينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التي تتحدّث عنها رواياتي ، مثلاً : في السنوات التي تلت الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ سبقت الإرهاب ضد الشعب مجازر نُظمت رسميًا للكلاب ، تلك حلقة منسيّة لاأهميّة لهافي نظر المؤرّخ أو عالم السياسة ، لكنها ذات دلالة أنتروبولوجيّة رفيعة ، ولم أوح بالجو التاريخي لروايتي **فالس الوداعات** إلا بهذه الحلقة وحدها . مثل آخر : في اللحظة الحاسمة من روايتي **الحياة هي في مكان آخر** يتدخل التاريخ من خلال سروال بشع غير أنيق ، لم يكن من الممكن العثور على مثيله في تلك الآونة ، وإزاء أجمل فرصة غراميّة تتاح له في حياته يخشى جاروميل أن يكون هزؤة في السروال فلا يجرؤ أن يتعرّى ، ويهرب ، اللاأناقة ! ظرف تاريخي آخر منسيّ ، ومع ذلك ماأشدّ أهمّيته بالنسبة لمن كان مرغمًا على العيش تحت هيمنة النظام الشيوعي .

على أن المبدأ الرابع هو الذي يمضي بعيدًا : لايكفي أن يتوجّب على الظرف التاريخي أن يخلق وضعًا وجوديًا جديدًا لشخصيّة الرواية ، وإنّما يجب أن يتمّ فهم وتحليل التاريخ في حدّ ذاته بوصفه وضعًا وجوديًا ، مثال : **في خفّة الكائن الهشة** يعود ألكسندر دوبتشيك إلى براغ بعد أن اختطفه الجيش الروسي وسجنه وهدّده وأرغمه على التفاوض مع بريجينيف ، ويتحدّث في الراديو ، لكنّه لايستطيع الكلام ، فيحاول التقاط أنفاسه ، ويتوقّف بين الجمل وقفات طويلة مزعجة . إن ماتكشفه لي هذه الحلقة التاريخية (المنسيةّ كليًا ، إذ إن فنّيي الراديو أجبروا بعد ساعتين على قطع هذه الوقفات المؤلة في خطابه) إنّما هو الضعف ، الضعف كمقولة للوجود شديدة العموميّة : «إننا ضعفاء دومًا عندما نواجه قوّةً متفوّقةً ، حتّى ولو كنّا نملك جسد بطل رياضي كجسد دوبتشيك» ، لاتستطيع تيريزا تحمّل مشهد هذا الضعف الذي يثيرها ويذلّها فتفضّل أن تهاجر ، لكنها إزاء خيانات توماس لها تشبه دوبتشيك إزاء بريجينيف : عزلاء وضعيفة ، وأنت تعرف ماهو الدوار : أن تكون سكران من ضعفك ، إنّه الرغبة التي لا تقاوم في السقوط ، وتفهم تيريزا فجأة أنّها «واحدة من الضعفاء ، من معسكر الضعفاء ، من بلد الضعفاء ، وأنّ عليها أن تكون مخلصة لهم : لأنهم على وجه الدقة ضعفاء ، ولأنّهم يحاولون التقاط أنفاسهم وسط الجمل » . وهاهي ذي ، سكرانة من ضعفها ، تهجر توماس وتعود الى براغ ، إلى «مدينة الضعفاء » . إن الوضع التاريخي ليس هنا مجرّد خلفيّة ، ليس ديكورًا وسط الأوضاع الإنسانيّة ، وإنّما هو في حدّ ذاته وضع إنساني ، وضع وجودي تمّ تكبيره .

وكذلك ربيع براغ في **كتاب الضحك والنسيان** : لم يُوصف في بُعْده السياسي التاريخي الاجتماعي بل بوصفه واحداً من المواقف الوجوديـّة الأساسيَّةَ . الإنسان (جيل من الناس) يفعل (يقوم بثورة) ، لكنّ فعله يفلت منه ، ويكفّ عن إطاعته ( الثورة تعذب ، وتقتل ، وتهدّم ) ، فيفعل إذن كلّ شيء لتلافي ذلك ، وللتكفير عن هذا الفعل المتمرّد (يؤسّس الجيل حركة معارضة إصلاحيّة) ، ولكن عبثًا ، إذ من غير الممكن على الإطلاق القبض على فعل سبق وأُفلت مرّة واحدة من أيدينا .

* وهو مايذكر بموقف جاك القدري الذي تحدّثت عنه في البدايـــة .

** لكنّنا هذه المرّة إزاء موقف جماعي وتاريخي .

* أليس من المهمّ لفهم روايـــاتك معرفة تاريخ تشيكوسلوفاكيا ؟

** لا ، كلّ ماتتوجب معرفته تقوله الرواية ذاتها .

* ألا تفترض قراءة الروايات أيّة معرفة تاريخية ؟

** هناك تاريخ أوربا ، منذ سنة الألف حتى أيامنا هذه ، لايؤلّف هذا التاريخ سوى مغامرة مشتركة . إننا نؤلّف جزءًا منه ، ولا تكشف أفعالنا الفرديّة أو القومية عن دلالتها الحاسمة إلا إذا وضعناها بالعلاقة مع هذا التاريخ ، إنني أستطيع أن أفهم **دون كيشوت** دون أن أعرف تاريخ أسبانيا ، لكني لاأستطيع فهمه دون أن تكون لديّ فكرة - أيًا كانت عموميّتها - عن المغامرة التاريخية لأوربا ، ولحقبة الفروسيّة مثلاً التي اجتازتها ، وللحب المهذّب ، وللعبور من القرون الوسطى حتّى العصور الحديثة .

* في رواية **الحياة هي في مكان آخر** ، كلّ طور من أطوار حياة جاروميل يقارن بأجزاء من سير رامبو ، وكيتس ، وليرمنتوف ، إلخ ، ويمتزج موكب الأول من مايو في براغ مع مظاهرات الطلبة عام ١٩٦٨ في باريس ، هكذا تخلق لبطلك مشهداً واسعًا يشتمل على كلّ أوربا ، ومع ذلك فإن روايتك تدور في براغ ، وتصل ذروتها لحظة الانقلاب الشيوعي في عام ١٩٤٨ .

** إنّها في نظري رواية الثورة الأوربيّة بوصفها كذلك ، وفي كثافتها .

* الثورة الأوربية ، هذا الانقلاب ؟ والمستوردفوق ذلك من موسكو ؟

** أيّا كانت عدم أصالته ، فقد عشنا هذا الانقلاب كثورة ، وعلى الرغم من خطابيّته وأوهامه وردود فعله وإشاراته وجرائمه ، فإنه يبدو لى اليوم تكثيفًا ساخرًا للتقليد الثورى الأوربى ، امتدادًا وإنجازًا لحقبة الثورات الأوربية على نحو بشع ، كذلك جاروميل ، بطل هذه الرواية ، هو «امتداد» فيكتور هوجو ورامبو ويمثل إنجازًا مضحكًا للشعر الأوربى ، شأن ياروسلاف فى رواية **المزحة** الذى يمدّ *التاريخ العريق للفن الشعبى فى حقبة كان فيها هذا الفن على طريق الاندثار* ، شأن الدكتور هافل فى رواية **غراميات مرحة** الذى كان دون جوان فى وقت لم تعد فيه الدون جوانية ممكنة ، شأن فرانز فى رواية **خفة الكائن الهشة** الذى كان الصدى الأخير الكئيب لمسيرة اليسار الكبرى الأوربية ، فى حين تبتعد تيريزا – فى قرية ضائعة من بوهيميا – لا عن كلّ حياة عامّة فى بلدها فحسب ، بل – «عن الطريق ، حيث تتابع الإنسانيّة «سيّدة الطبيعة ومالكتها» مسيرتها إلى الأمام» ، كلّ هذه الشخصيّات تنجز لاتاريخها الشخصى فحسب ، بل تنجز – فضلاً عن ذلك التاريخ – ماوراء الشخصى للمغامرات الأوربية .

* وهو مايعنى أنّ رواياتك تتموضع فى المشهد الأخير من الأزمنة الحديثة ، التى تسمّيها « مرحلة المفارقات الأخيرة» .

** ليكن ، لكن لنتلاف سوء فهم ممكن ، عندما كتبت قصّة هافل فى **غراميّات مرحة** ، لم أكن أنوى الحديث عن دون جوان فى الحقبة التى تنتهى فيها الدون جوانية ، كتبت قصّة تبدو لى مضحكة ، هذا كل مافى الأمر ، كلّ هذه التأمّلات عن المفارقات الأخيرة ، إلخ ، لم تسبق رواياتى بل صدرت عنها ، ولم أفكر بمصير صيغة ديكارت الشهيرة «الإنسان سيّد الطبيعة ومالكها» إلا أثناء كتابة رواية **خفّة الكائن الهشة** ، وبوحى من شخصياتى التى تنسحب جميعًا بطريقة ما من العالم ، إذ بعد أن نجح فى صنع المعجزات فى العلوم والتكنولوجيا يعى هذا السيّد والمالك فجأة أنّه لا يملك شيئًا ، وأنّه ليس سيّد الطبيعة (فهو ينسحب شيئًا فشيئًا من الكوكب الأرضى) ولا التاريخ (الذى يفلت منه) ، ولا نفسه (فهو مقاد من قبل قوى روحه اللاعقلانية) ، لكن إذا كان الإله قد مضى فى سبيله ، وإذا لم يعد الإنسان سيّدًا ، فمن هو السيّد إذن ؟ إن الكوكب الأرضى يتقدّم فى الفراغ بدون أىّ سيّد ، تلك هى **خفّة الكائن الهشة** .

* ومع ذلك عندما نرى فى الحقبة الراهنة لحظة متميّزة ، لابل أهمّ لحظة على الإطلاق ، باعتبارها لحظة النهاية ، أولا تؤلّف رؤيتنا هذه ضربًا من السراب الأنانى؟ كم عدد المرّات التى سبق وظنّت فيها أوربا أنّها تعيش نهايتها وقيامتها ؟

** أضف إلى كلّ المفارقات النهائيّة ، مفارقة النهاية ذاتها ، عندما تعلن ظاهرة ما من بعيد عن اختفائها القريب ، فسنؤلّف آنئذ مجموعة من الناس تعرف ذلك وربّما تتأسّف عليه ، ولكن عندما يقترب الاحتضار من نهايته ، فإنّ أنظارنا تتّجه آنئذ نحو مكان آخر ، يصير الموت لامرئيًا ، لقد تلاشى من رأس الإنسان ومنذ زمن كلٌّ من النهر والسنونو والدروب التى تجتاز السهول ، ولم يعُد أىّ امرىء بحاجة إلى ذلك ، من سينتبه غداً عندما تختفى الطبيعة من الكوكب الأرضى ؟ أين هم خلفاء أوكتافيو باز ورينيه شار ؟ أين هم كبار الشعراء ؟ هل اختفوا أم باتت أصواتهم غيـــر مسموعة ؟ هناك على كلّ حال تغيّر هائل فى أوربانا التى لم يكن من الممكن قديمًا مجرّد التفكير فيها بوصفها أرضًا بلا شعراء ، ولكن إذا كان الإنسان قد فقد الحاجة إلى الشعر ، فهل سينتبه إلى اختفائه ؟ ليست النهاية انفجاراً هائل الضجّة ، ربما ليس ثمّة ماهو أشدّ هدوءًا من النهاية .

* حسنا ، ولكن إذا كان هناك شيء ينتهى ، فمن الممكن الافتراض أنّ هناك شيئًا آخر يبدأ .

** بالتأكيد .

* ولكن ماالذى يبدأ ؟ إنّ ذلك لا يُرى فى رواياتك ، ومن هنا هذا الشك : ألست أنّك لاترى سوى نصف وضعنا التاريخى فحسب ؟

** من الممكن ذلك ، لكنّه ليس أمراً من الخطورة بمكان ، فى الواقع يجب فهم ماهى الرواية ! يقصّ عليك المؤرّخ أحداثًا تمّ وقوعها ، فى حين أن جريمة راسكولينكوف لم تقع أبداً ، لا تفحص الرواية الواقع بل الوجود ، والوجود ليس ماجرى ، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانيّة ، كلّ مايمكن للإنسان أن يصيره ، كلّ ماهو قادر عليه . يرسم الروائيّون **خريطة الوجود** أثناء اكتشافهم هذه الإمكانيّة البشريّة أو تلك ، ولكن مرّة أخرى : أن توجد يعنى أن « تكون - فى - العالم » ، يجب إذن فهم الشخصيّة وعالمها بوصفهما إمكانيّات ، كلّ ذلك واضح لدى كافكا : لا يشبه العالم الكافكاوى أىّ واقع معروف ، **إنّه امكانيّة قصوى غير منجزة** للعالم الإنسانى ، حقًا إنّ هذه الإمكانيّة تتباين وراء عالمنا الواقعى وتبدو كأنّها تجسيد مسبق لمستقبلنا ، لذلك نتحدّث عن البعد التنبوئى فى روايات كافكا ، غير أنّه حتّى ولولم تكن رواياته تنطوى على أىّ شيء تنبّوئى فإنّها لا تفقد قيمتها ؛ لأنّها تقبض على إمكانيّة الوجود ( إمكانيّة الإنسان وعالمه ) ، وتجعلنا نرى بذلك مانحن عليه ، مانحن قادرون عليه .

* لكنّ رواياتك تجرى فى عالم واقعى تماماً !.

** تذكّر رواية **السائرون نياماً** لبروخ ، وهى ثلاثيّة تغطّى ثلاثين عاماً من تاريخ أوربا ، هذا التاريخ محدّد فى نظر بروخ بوضوح بوصفه انحداراً للقيم مستمراً ، وتبدو الشخصيّات محبوسة ضمن هذه العمليّة ، كما لو أنّها ضمن قفص ، وعليها أن تجد السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجى للقيم المشتركة ، كان بروخ بالطبع مقتنعاً بصحّة حكمه التاريخى ، أى مقتنعاً - بعبارة أخرى - بأنّ إمكانيّة العالم التى كان يرسمها كانت إمكانيّة منجزة ، لكن لنحاول أن نتخيّل أنّه قد انخدع ، وأنّه كانت ثمة بالموازاة مع عمليّة الانحدار عمليّة أخرى تتمّ ، تطوّر ايجابىّ لم يكن بروخ قادراً على رؤيته ، فهل كان ذلك يغيّر شيئاً من قيمة رواية **السائرون نياماً** ؟ لا ؛ لأن عمليّة انحدار القيم هى إمكانيّة لاتتَناقش للعالم الإنسانى ، ولا يهمّ هنا سوى فهم الإنسان الملقى به فى عاصفة هذه العمليّة ، فهم حركاته ، واستعداداته ، ولا شىء غير ذلك .

لقد اكتشف بروخ أرضاً مجهولةً للوجود . أرض الوجود تعنى : إمكانيّة الوجود ، أمّا تحوّل هذه الامكانيّة أو عدم تحوّلها إلى واقع ، فهو أمر ثانوى .

* يجب اعتبار حقبة المفارقات النهائيّة التى تجرى فيها رواياتك لاواقعاً إذن : بل إمكانيّة .

** إمكانيّة لأوربا ، رؤية ممكنة لأوربا ، موقف ممكن للإنســان .

* ولكن مادمت تحاول إدراكَ امكانيّةٍ لا إدراكَ واقعٍ ، فلم اعتبار الصورة التى تعطيها مثلا عن براغ وعن الأحداث التى جرت فيها جدّيّة ؟

** إذا اعتبر المؤلّف وضعاً تاريخياً بوصفه إمكانيّة غير معروفة وكشافة للعالم الإنسانى ، فإنّه سيود وصفه كما هو ، لكنّ ذلك لايمنع من اعتبار الإخلاص للواقع التاريخى مسألة ثانويّة بالنسبة لقيمة الرواية ، إنّ الروائى ليس مؤرّخاً ولا نبياً : إنّه مستكشف للوجود.

# الجزء الثالث

## ملاحظات مستوحاة من "السائرون نيامًا"



## التأليف

ثلاثية مؤلّفة من ثلاث روايات : **بازينو أو الرومانتيكيّة ، إش أو الفوضى ، هوغونو أو الواقعيّة** . يبدأ تاريخ كلّ رواية بعد خمسة عشر عاماً من نهاية الرواية السابقة : ١٨٨٨ ، ١٩٠٣ ، ١٩١٨ ، ولا ترتبط أيّ رواية من هذه الروايات الثلاث بالأخرى برابطة سببيّة : فلكلّ منها حلقة شخصيّاتها ، كما أنّ كلّ واحدة منها مبنيّة وفق طريقتها الخاصة التى لاتشبه طريقة كلّ من الروايتين الأخريين .

صحيح أنّ بازينو (بطل الرواية الأولى) وإش (بطل الرواية الثانية ) يتواجدان على مسرح الرواية الثالثة ، وأنّ برتراند (شخصيّة من الرواية الأولى) يلعب دوراً فى الرواية الثانية ، لكنّ القصة التى عاشها برتراند فى الرواية الأولى (مع بازينو وروزينا وإليزابيت) غائبة كلّيًا فى الرواية الثانية ، كما أنّ بازينو فى الرواية الثالثة لايحمل فى نفسه أىّ ذكرى من ذكريات شبابه (التى تعالجها الرواية الأولى ) .

هناك إذن اختلاف جذرى بين السائرون نيامًا ، والروايات الكبرى الأخرى فى القرن العشرين (روايات بروست ، وموزيل ، وتوماس مان ، إلخ ) : فلا استمراريّة الحدث ، ولا استمراريّة السيرة ( سيرة شخصيّة أو أسرة ما) هو مايؤسس لدى بروخ وحدة المجموع ، وإنّما هو شىء آخر ، أقلّ ظهوراً ، وأقلّ قابليّة للإدراك ، شىء سرىّ : استمراريّة التيمة ذاتها (تيمة الإنسان الذى يواجه عمليّة انحطاط القيم) .

## الإمكانات

- ماهى إمكانات الإنسان فى هذا الفخ الذى غداه العالم ؟

يتطلّب الجواب أوّلاً أن نملك فكرة ما عمّا هو العالم ، أن نملك فرضيّة أونطولوجيّة .

العالم فى نظر كافكا : العالم البيروقراطى ، يُنظَرُ للمكتب هنا لا كظاهرة اجتماعيّة بين ظواهر أخرى ، بل كجوهر للعالم .

ههنا يتواجد التشابه (تشابه غريب غير منتظر) بين كافكا المبهم وهازيك الشعبى ، لا يصف هازيك الجيش (على الطريقة الواقعيّة ، أو طريقة ناقد اجتماعى) بوصفه وسطًا من أوساط المجتمع النمساوى الهنغارى ، بل بوصفه رواية حديثة عن العالم ، وشأن العدالة لدى كافكا ، فإنّ الجيش عند هازيك ليس إلاّ مؤسّسة هائلة ، بيروقراطيّة ، جيش إدارة لم تعد فيه الفضائل العسكريّة القديمة (الشجاعة ، الدهاء ، الدقّة ) تفيد فى شىء .

إنّ بيروقراطيى هازيك العسكريين بهماء ، كذلك فإنّ منطق بيروقراطيى كافكا المتحذلق بقدر ماهو مجّانىّ ، هو الآخر يخلو من أىّ حكمة . لدى كافكا تتخذ الحماقة المحجّبة بمعطف من الأسرار مظهر رمز ميتافيزيقى ، إنّها تشعر بالصَغار . يحاول جوزيف «ك» . بأىّ ثمن - سواء فى أعماله أو فى أقواله الغامضة - أن يعثر على معنى ما ؛ لأنّه إذا كان رهيبًا أن يكون المرء محكومًا بالإعدام ، فمن غير المحتمل أيضًا أن يكون محكومًا من أجل لاشىء ، كما لو كان شهيد اللامعنى . يقرّ «ك» . بذنبه إذن ويبحث عن خطيئته ، وفى الفصل الأخير سيحمى جلاّديه من نظرة.شرطة البلديّة (الذين كان يسعهم إنقاذه) ، ويلوم نفسه - قبل ثوان من موته - على عدم امتلاكه مايكفى من القوة لكى يذبح نفسه بنفسه ، ويوفّر عليهما هذه المهمّة القذرة .

أما شيفيك فيقف على النقيض تمامًا من «ك» ، إنّه يقلّد العالم الذى يحيط به (عالم الحماقة) بطريقة منتظمة وعلى نحو يبلغ من الكمال حدًا أنّ أحدًا لايستطيع أن يعرف ماإذا كان أبله فعلاً أم لا ، فإذا كان يتكيّف بسهولة (وبأىّ سعادة !) مع النظام القائم فليس لأنّه يرى فيه معنى ما ، وإنّما لأنه لايرى فيه أىّ معنى على الإطلاق ، إنّه يتسلى ويسلّى الآخرين ، ويحوّل العالم - بواسطة مزايدات امتثاليّة - إلى مزحة هائلة واحدة .

( نحن الذين عرفنا النسخة الشموليّة ، الشيوعية من العالم الحديث ، نعرف أنّ هذين الموقفين اللذين يبدوان ظاهريًا مصطنعين أدبيين مفرطين هما موقفان حقيقيان إلى حدّ كبير ، لقد عشنا فى فضاء محدود من جهة بامكانيّة «ك» ، ومن جهة أخرى ، بإمكانية شيفيك ، وهذا يعنى : فى فضاء أحد قطبيه يتمثّل فى التماهى مع السلطة إلى الدرجة التى تتضامن فيها الضحيّة مع جلاّدها ، والقطب الآخر يتمثّل فى عدم قبول السلطة برفض أخذ أىّ شىء مأخذَ الجدّ ، وهذا يعنى : فى فضاء يقوم مابين الجدّية المطلقة «ك» . وعدم الجدّية المطلقة «شيفيك») .

وماذا عن بروخ ؟ ماهى فرضيّته الأنطولوجيّة ؟

إنّ العالم هو عمليّة انحدار القيم (القيم الآتية من العصور الوسطى) ، عمليّة تمتدّ قروناً أربعةً من العصور الحديثة وهى جوهرها .

ماهى إمكانيّة الإنسان فى مواجهة هذه العمليّة ؟

يكتشف بروخ ثلاث إمكانيات : إمكانيّة بازينو ، إمكانيّة إش ، إمكانيّة هوغونو .

## إمكانيّة بازينو

يموت أخو يواكيم بازينو إثر مبارزة ، يقول الأب : «لقد سقط من أجل الشرف» ، وترسخ هذه الكلمات إلى الأبد فى ذاكرة يواكيم .

لكنّ صديقه برتراند يدهش : كيف يستطيع رجلان فى عصر القطارات والمصانع أن يقفا وجهاً لوجه ، مشدودىْ القامة ، وذراع كل منهما مشدودة وقد حملت مسدّساً؟ وهو مايدفع بيواكيم إلى أن يقول لنفسه : لا يملك برتراند أىّ فكرة عن الشرف .

ويتابع برتراند : تقاوم المشاعر تحوّل الزمن ، إنّها تملك أساساً لايمكن تحطيمه من نزعة المحافظة ، فضالة وراثيّة .

سوى أنّ التعلق العاطفى بالقيم الموروثة – بفضالتها الموروثة – هو مايجسّده موقف يواكيم بازينو .

يتمّ إدخال بازينو فى الرواية بحجّة اللباس النظامى الموحّد ، يشرح الراوى أنّ الكنيسة قديماً بوصفها الحاكم الأعلى سيطرت على الإنسان ، وكان لباس الكهنة علامة السلطة فوق الأرضيّة التى تملكها الكنيسة ، فى حين أنّ لباس الضباط وثوب القضاة كانا يمثلان الأشياء الدنيوية ، وبقدر ماكان تأثير الكنيسة يتلاشى ، بقدر ماكان اللباس النظامى الموحّد يحلّ محلّ اللباس الكنسى ، ويرتفع إلى مستوى المطلق .

اللباس النظامى الموحّد هو مالا نختاره ، هو مايُفرضُ علينا يقين العالمى فى مواجهة هشاشة الفردى ، عندما توضع القيم التى كانت قديماً يقينيّة موضع شك، وتتباعد خافضة الرأس ، فإنّ ذلك الذى لايستطيع العيش دونها (دون إخلاص ، دون أسرة ، دون وطن ، دون انضباط ، دون حبّ) يحزم نفسه فى عالميّة لباسه النظامى الموحّد حتّى الزرّ الأخير ، كما لو أن هذا اللباس النظامى مايزال الأثر الأخير للتعالى القادر على حمايته من برد المستقبل ، حيث لن يكون ثمّة شىء يُحتَرَم .

تبلغ قصّة بازينو أوجها خلال ليلة عرسه ، فزوجته إليزابيت لاتحبّه ، ولا يرى هو شيئًا أمامه سوى مستقبل اللا - حب . يتمدّد إلى جانبها دون أن يخلع ملابسه ، لقد « أزعج ذلك إلى حدّ ما لباسه النظامى الموحّد ، وكانت الذيول الساقطة تتيح رؤية البنطال الأسود ، لكن ماإن انتبه يواكيم إلى ذلك حتّى أسرع بتنظيم كلّ شىء وغطى المكان ، كان قد طوى ساقيه ، ولكى لايمسّ الغطاء بحذائيه المطليين ، استطاع بصعوبة شديدة أن يحافظ على قدميه فوق الكرسى إلى جانب السرير » .

## امكانيّة إش

كانت القيم الآتية من العصر الذى كانت فيه الكنيسة ماتزال تهيمن على الإنسان قد تزعزعت منذ زمن طويل ، لكنّ مضمونها كان مايزال فى نظر بازينو واضحًا . لم يكن يشكّ فيما كانه وطنُه ، وكان يعلم لمن كان عليه أن يكون مخلصًا ، ومن كان إلهه .

فى حين تحجب القيم أمام إش وجهها . إنّ كلمات النظام والإخلاص والتضحية كلمات عزيزة عليه ، ولكن ماالذى تمثّله فى الواقع ؟ لمَن نُضحّى بأنفسنا؟ وأىّ نظام نطلب ؟ لم يكن يعرف عن ذلك شيئًا .

إذا أضاعت قيمةٌ ما مضمونها العيانى ، فماالذى يبقى منها ؟ لاشىء سوى شكل فارغ ، أمر بلا جواب ، لكنّه يتطلّب - ولا سيّما فى هذه الحالة بكثير من العنف - أن يُسمع وأن يُطاع ، بقدر ماتتضاءل معرفة إش بما يريد بقدر مايريده بعنف .

إش : هو تعصّب حقبة بلا إله ، وبما أن كلّ القيم محجوبة ، فكلّ شىء يمكن اعتباره قيمة ، لقد بحث عن العدالة والنظام تارة فى النضال النقابى وتارة أخرى فى الدين ، واليوم فى السلطة البوليسية ، وغداً فى سراب أمريكا التى يحلم بالهجرة إليها ، يمكن له أن يكون إرهابيًا ، كما يمكن له أيضًا أن يكون إرهابيًا تائبًا يشى برفاقه ، مناضلاً فى حزب ما ، عضو طائفة ، بل وكذلك كاميكازا على استعداد للتضحية بحياته . كلّ العواطف التى التهبت فى تاريخ عصرنا الدامى موجودة ، ومكتشفة ، ومشخّصة ، ومضاءة بشكل رهيب فى مغامرته المتواضعة .

إنّه مستاء فى المكتب الذى يعمل فيه ، الأمر الذى يدفعه يومًا إلى الدخول فى مشادّة مع أحدهم يسرّح على أثرها ، هكذا تبدأ قصّته . إن سبب كلّ الفوضى التى تستثيره شخص يدعى نانتويج المحاسب ، والله وحده يعلم لماذا هو بالذات ، لكن هذا لايحول دون عزمه على الذهاب إلى البوليس للوشاية به ، أوليس هذا واجبه ؟

أوليست هى الخدمة الواجب القيام بها إزاء كلّ الذين يتطلّعون مثله إلى العدالة والنظام ؟

إلاّ أنه ذات يوم يلتقى فى إحدى الحانات نانتوبج الذى يدعوه – وهو الذى لم يكن يدرى من أمره شيئًا – إلى مائدته بلطف ليشرب معه كأسًا ، ويجد إش مرتبكًا ، أن يتذكر خطيئة نانتوبج ، لكنّ هذه الخطيئة «كانت الآن عسيرة على الإدراك ، ومشوّشة بشكل غريب ، بحيث أنّ إش أدرك على الفور عبثيّة مشروعه مما جعله يتناول قدحه بحركة هوجاء ، وبشىء من الخجل لبسه إثر ذلك » .

ينقسم العالم أمام إش إلى مملكة الخير ومملكة الشر ، إلا أنّ من المؤسف أن الخير والشر عسيران معًا على التحديد (إذ يكفى التقاء نانتوبج للكفّ عن معرفة من هو الطيّب ومن هو الشرّير) ، وحده برتراند وسط كرنفال الأقنعة – هذا الذى يؤلّفه العالم – سيحمل حتى النهاية وصمة الشر على وجهه : لأنّ خطيئته فوق الشك : إنّه مثلى الجنسية ، مخلّ بالنظام الإلهى . كان إش فى بداية روايته مستعدًّا للوشاية بنانتوبج ، وفى نهايتها يضع فى علبة البريد رسالة وشاية ضدّ برتراند .

## إمكانية هوجنو

وشى إش ببرتراند ، ويشى هوغنو بإش ، أراد إش بوشايته أن يحمى العالم ، فى حين يريد هوجنو أن يحمى بوشايته مستقبله المهنى .

فى عالم بلا قيم مشتركة يشعر هوجنو – وهو الوصولى البرىء – بنفسه مرتاحًا على نحو رائع ، ذلك أنّ غياب الأهداف الأخلاقيّة يؤلّف حرّيته وخلاصه .

ثمّة دلالة عميقة فى كونه هو – ودون أىّ شعور بالذنب – الذى يقتل إش ؛ لأنّ «الإنسان المنتمى إلى جمعيّة صغيرة من القيم يقضى على الإنسان المنتمى إلى جمعيّة أوسع من القيم فى طريقها إلى التلاشى ، إذ البائس الأكبر هو الذى يقوم بدور الجلاّد فى عملية انحطاط القيم ، وفى اليوم الذى ستقرع فيه أبواق الحكم الأخير ، فإن الإنسان المتحرر من القيم هو الذى سيصير جلاّد عالم أدان نفسه بنفسه » .

إنّ الأزمنة الحديثة فى ذهن بروخ هى الجسر الممتدّ بين هيمنة الإيمان اللاعقلانى وهيمنة اللاعقلانى فى عالم بلا إيمان ، والإنسان الذى يرتسم شبحه فى نهاية هذا الجسر هو هوجنو : مجرم سعيد ، يستحيل إشعاره بالذنب ، إنّه نهاية الأزمنة الحديثة فى نسختها المرحة .

ليس «ك» ، وشيفيك ، وبازينو ، وإش ، وهوجنو سوى خمس إمكانيّات أساسيّة ، خمس نقاط توجّه من المستحيل بدونها - فيما يبدو لى - رسم الخريطة الوجوديّة لعصرنا .

## تحت سماوات العصور

إن الكواكب التى تدور فى سماوات الأزمنة الحديثة تنعكس - ضمن كوكبة خصوصية دومًا - فى نفس الفرد ، وبهذه الكوكبة إنّما يتحدّد وضع شخصيّةٍ روائيّةٍ ما ، ومعنى كينونتها .

يتكلّم بروخ عن إش ، وفجأة يقارنه بلوثر ، كلاهما ينتميان إلى مقولة (يحلل بروخ ذلك بإسهاب ) المتمرّدين ، «إش متمرّد كمــــا كان لوثر» ، اعتدنا البحث عن جذور شخصيّة ما فى طفولتها ، أمّا جذور إش (الذى ستبقى طفولته مجهولة منّا ) فهى موجودة فى عصر آخر . إنّ ماضى إش هو لوثر .

وقد توجّب على بروخ من أجل إدراك بازينو - هذا الإنسان الذى يلبس اللباس النظامى الموحّد - أن يضعه فى وسط عمليّة تاريخية طويلة يحلّ فيها اللباس النظامى الموحّد الدنيوى محل لباس الكاهن ، ودفعة واحدة تشتعل فوق رأس هذا الضابط المسكين القبّة السماويّة للأزمنة الحديثة بكلّ امتدادها .

ليست الشخصيّة لدى بروخ متصوَّرَة بوصفها وحدانيّة غير قابلة للتقليد وعابرة ، أو هنيهة إعجازيّة مقدّر لها الاختفاء ، بــل كجسر صلب مقام فوق الزمن يلتقى فيه لوثر وإش ، مثلما يلتقى فيه الماضى والحاضر .

يجسّد بروخ مقدّمًا فى **السائرون نيامًا** ، بهذه الطريقة الجديدة فى النظر للإنسان ( النظر إليه تحت قبّة سماء العصور ) - أكثر منه فى فلسفته عن التاريخ كما أرى - الإمكانيّات المستقبليّة للرواية .

وتحت هذه الإضاءة البروخيّة أقرأ **دكتور فاوست لتوماس** مان ، رواية تعكف لا على حياة مؤلّف موسيقى اسمه أدريان ليفيركون فحسب ، بل كذلك على عدّة قرون من الموسيقى الألمانيّة ، فأدريان ليس مجرّد مؤلّف موسيقى ، بل هو المؤلّف الموسيقى الذى يكمل تاريخ الموسيقى (أكبر أعماله يحمل عنوان **نهاية العالم**) ، وهو ليس فقط آخر مؤلّف موسيقى فحسب (مؤلّف **نهاية العالم**) ، بل هو كذلك فاوست ، كان توماس مان يفكر وعيناه مثبتتان على شيطانيّة أمتّه (لقد كتب هذه الرواية فى نهاية الحرب العالميّة الثانية) ، بالعقد الذى أبرمه الإنسان الأسطورى ، تجسيد العقل الألمانى مع

الشيطان . ينبثق تاريخ بلاده كلّه فجأة ، كما لو أنّه المغامرة الوحيدة لشخصيّة واحدة: لفاوست وحده .

وتحت الإضاءة البروخيّة أقرأ أرضـنا «Terra Nostr» لكارلوس فوينتس ، حيث يتم إدراك المغامرة الإسبانيـّة الكبرى (الأوربيّة والأمريكية) من خلال رصد خارق ، ومن خلال تشويه حلمى خارق ، تحوّل مبدأ بروخ إش يشبه لوثر لدى فوينتس إلى مبدأ أكثر جذريّة : **إش هو لوثر** ، يقدّم لنا فوينتس مفتاح منهجه : «لابدّ من عدّة حيوات لصنع شخص واحد» ، وتصير أسطورة التجسّد القديمة مادّة حيّة عبر تقنية روائيّة تجعل من **أرضنـــــا** حلمًا هائلاً غريبًا ، حيث تصنع التاريخ وتجتازه دومًا نفس الشخصيّات التى تتجسّد من جديد دون توقّف ، فلودوڤيكو ذاته الذى اكتشف فى المكسيك قارّة – مازالت حتّى ذلك الحين مجهولة – سيتواجد بعد عدّة قرون فى باريس مع سيليستين ذاتها التى كانت قبل قرنين عشيقة فيليب الثانى ... إلى آخره إلى آخره .

ففى لحظة النهاية (نهاية حب ، نهاية حياة ، نهاية حقبة) يتكشّف الزمن الماضى فجأة كما لو أنّه كلّ ويلبس شكلاً واضحًا ومكتملاً على نحو مضىء . إنّ لحظة النهاية بالنسبة لبروخ هـــــــى هوجنو ، وبالنسبة لتوماس مان هى هتلر ، أمّا بالنسبة لفوينتس فهى الحدود الأسطوريّة لألفى عام ، وانطلاقًا من هذا المرقب الخيالى يبــدو التاريخ ، هذا الشذوذ الأوربى ، هذه اللطخة على نقاء الزمن ، كما لو أنّه كان منتهيًا ، مهجورًا ، متوحّدًا ، ودفعة واحدة متواضعًا ، ومؤثّرًا شأن أىّ حكاية فرديّة عاديّة سننساها غدًا .

والواقع أنه إذا كان لوثر هو إش ، فإنّ القصّة التى تقود من لوثر إلى إش ليست إلا سيرة شخص واحد : مارتن – لوثر إش ، وكلّ التاريخ ليس إلا قصّة عدّة شخصيّات ( فاوست ، دون جوان ، دون كيشوت ، إش ) اجتازت معًا عصور أوربا .

## فيما وراء السببيّة

رجل وامرأة يلتقيان فى مزرعة ليڤين ، كائنان متوحّدان كئيبان ، يعجب كلٌّ منهما بالآخر ويرغب – فى أعماقه – أن يحيا حياته مع صاحبه ، ولم يكونا ينتظران سوى فرصة يكونان فيها وحيدين خلال لحظة كيما يعبّر كلّ منهما للآخر عن هذه الرغبة ، وأخيراً يتواجدان ذات يوم دون شاهد فى الغابة حيث ذهبا لقطف الفطر ، وسكتا مرتبكين عارفين أنّ اللحظة قد آنت ، وأنه يجب انتهاز هذه الفرصة ، وفى الوقت الذى كان الصمت يخيّم منذ أمد طويل ، تبدأ المرأة فجأة « ضدّ إرادتها وعلى غير انتظار » بالكلام عن الفطر ، ثمّ خيّم الصمت من جديد ، ويبحث الرجل عن الكلمات ليصوغ

بها تصريحه ، لكنّه بدلاً من الكلام عن الحبّ ، يتكلم هو الآخر «بسبب حافز غير منتظر » عن الفطر ، وعلى طريق العودة كانا مستمرّين في الكلام عن الفطر ، عاجزين وخائبين لأنّهما لن يتكلّما أبداً – وهما يعرفان ذلك – عن الحبّ .

قال الرجل لنفسه بعد العودة إنه إن لم يتكلّم عن الحب ، فذلك بسبب امرأته المتوفاة التي لم يكن يسعه أن يخون ذكراها ، لكننا نعرف جيّدا أنّ ذلك ليس إلاّ سبباً مزيّفًا لايستدعيه إلاّ ليواسي نفسه ، يواسي نفسه ؟ نعم ؛ لأننا يمكن أن نقبل فقدان حبّ لسبب ما ، ولكننا لن نغفر لأنفسنا أبداً أن نفقده دون أيّ سبب .

تبدو هذه الحكاية الجميلة كما لو أنّها رمز واحد من أكبراكتشافات آنّاكارنينا : إضاءة الجانب اللا – سببي ، غير القابل للإحصاء ، بله السرّي للفعل الإنساني .

ماهو الفعل ؟ سؤال الرواية الأبدي ، سؤالها المقوّم إذا صحّ التعبير ، كيف يولد القرار ؟ كيف يتحوّل إلى عمل ؟ وكيف تتسلسل الأعمال لتصير مغامرة ؟

انطلاقًا من مادّة الحياة الغريبة الفوضويّة حاول الروائيّون القدماء تجريد خيط عقلانيّة شفّافة ، إنّ مايولّد العمل في منظورهم هو المحرّك الذي يمكن إدراكه عقلانيًا ، والعمل يستدعي عملاً آخر ، وما المغامرة سوى التسلسل السببي بشكل ساطع للأعمال .

يحبّ فيرتر امرأة صديقه ، لكنّه لايستطيع خيانة الصديق ، كما لايستطيع التخلّي عن حبّه ، فيقتل نفسه ويشفّ الانتحار كما لو كان معادلة رياضيّة .

ولكن لماذا تنتحر آنّا كارنينا ؟

يريد الرجل الذي تحدّث عن الفطر بدلاً من الحب أن يقنع نفسه أنه إنما فعل ذلك بسبب تعلّقه بزوجته الراحلة ، والأسباب التي يسعنا العثور عليها للفعل الذي أقدمت عليه آنّا كارنينا ستكون لها ذات القيمة . صحيح أنّ الناس كانوا يبدون لها الاحتقار ، لكن أولم يكن يسعها أن تحتقرهم بدورها ؟ كانت تمنع من الذهاب لرؤية ابنها ، ولكن هل كان هذا الوضع نهائيًا وميؤساً منه ؟ كان فرونسكي غير مسرور من هذا الوضع نسبيًا ، ولكن أولم يكن مايزال رغم كلّ شيء يحبّها ؟

ثمّ إنّ آنّا لم تكن قد جاءت المحطة لتنتحر ، بل جاءت ترى ڤرونسكي ، وقد ألقت بنفسها تحت القطار دون أن تكون قد اتخذت قراراً بذلك . إنّ القرار هو الذي أخذ آنّا بالأحرى ، الذي فاجأها (sur - prise) ، وشأن الرجل الذي كان يتحدّث عن الفطر ، كانت آنّا تتصرّف «بسبب حافز غير منتظر » ، وهو الأمر الذي لا يعني أنّ تصرّفها يخلو مـــن المعنى ، سوى أنّ هذا المعنى يتواجد فيما وراء السببية التي

يمكن إدراكها عقلانياً . لقد توجّب على تولستوى ( للمرّة الأولى فى تاريخ الرواية) استخدام الحوار الداخلى شبه الجويسى ليعيد صياغة النسيج الدقيق للحوافز الهاربة ، وللأحاسيس العابرة ، وللأفكار الجزئيّة ، كيما يجعلنا نرى التوجّه الانتحارى لنفسيّة آنّا كارنينا .

مع آنّا نبتعد عن فيرتر ، وكذلك عن كيريلوف ، يقتل هذا الأخير نفسه ؛ لأنّ ثمّة مصالح محدّدة بوضوح ومؤامرات موصوفة بدقّة قد دفعته إلى ذلك ، إنّ عمله - على جنونه - عقلانى وواع تمّ التفكير فيه ملياً والإعداد له . إنّ طبع كيريلوف يقوم كليّة على فلسفته الغريبة عن الانتحار ، وليس عمله سوى الامتداد المنطقى تماماً لأفكاره .

يدرك دستويفسكى جنون العقل الذى يريد فى عناده المضىّ حتّى نهاية منطقه ، أمّا ميدان استقصاء تولستوى فيتواجد على الطرف المقابل : إنّه يكشف عن تدخّلات اللامنطقى ، اللاعقلانى ، ولذلك تحدّثت عنه . إنّ الاستناد إلى تولستوى يضع بروخ ضمن ظرف واحد من أكبر استقصاءات الرواية الأوربية : استقصاء الدور الذى يلعبه اللاعقلانى فى قراراتنا وفى حياتنا .

## التشابكات

يتردّد بازينو على عاهرة تشيكية تدعى روزينا ، فى الوقت الذى يعدّ فيه أبواه زواجه من فتاة تنتمى إلى وسطهما الاجتماعى : إليزابيت ، لم يكن بازينو يحبها على الإطلاق ، ومع ذلك فهى تشدّه إليها ، والحق أنّ مايشدّه إليها لم يكن شخصها ، بل كل ماتمثّله فى نظره .

عندما يذهب لرؤيتها للمرّة الأولى ، تشعّ الشوارع والحدائق وبيوت الحى الذى تسكن فيه «أمناً عميقاً ومستقراً» ، ويستقبله بيت إليزابيت بجوّ سعيد «مؤلّف كلّه من الأمن والعذوبة تحت رعاية الصداقة» التى «ستتحوّل إلى حبّ» ذات يوم كيما «ينطفىء الحب بدوره ذات يوم ويتحوّل إلى صداقة» . إنّ القيمة التى يرغبها بازينو (أمن الأسرة الصداقى) تتقدّم إليه قبل أن يرى تلك التى يتوجّب عليهاأن تصير (بالرغم منه وضدّ طبيعته) حاملة هذه القيمة .

هاهو يجلس فى كنيسة قريته التى كانت مهبط رأسه ، ويتخيّل - مغمض العينين - الأسرة المقدّسة على غيمة فضّية ، ومعها فى الوسط العذراء الجميلة مريم ، عندما كان طفلاً كان يتحمّس فى الكنيسة ذاتها للصورة ذاتها ، كان يحبّ آنئذ خادمة بولونيّة تعمل فى مزرعة أبيه ، وكان فى أحلام يقظته يماهيها فى العذراء ،

متخيلاً نفسه جالسًا على ركبتيها الجميلتين ، ركبتى العذراء التى غدت خادمة ، والواقع أنّه فى ذلك اليوم كان يرى من جديد – مغمض العينين – العذراء ، ويلاحظ فجأة أن شعرها أشقر ! نعم إنّ لمريم شعر إليزابيت ! ، فوجىء بذلك واندهش منه ! وبدا له أنّ الله نفسه يجعله يعلم بواسطة حلم اليقظة هذا أنّ هذه المرأة التى لا يحبّها هى فى الواقع حبّه الحقيقى والوحيد .

يتأسّس المنطق اللاعقلانى على آليّة التشابك : يملك بازينو معنىً تافهًا عما هو واقعي ، فسبب الأحداث يفلت منه ، ولن يعرف على الإطلاق مايختبىء وراء نظرة الآخرين ، ومع ذلك ، ورغم أنّ العالم الخارجي مقنّع ، لا يمكن تعرّفُه ، وغير سببى ، فإنه ليس أخرس : إنّه يحادثه ، تمامًا كما هو الأمر فى قصيدة بودلير الشهيرة حيث « الأصداء الطويلة ... تختلط » ، وحيث « العطور والألوان والأصوات تتجاوب » شىء يقترب من شىء آخر ، يختلط معه ( إليزابيت تختلط مع العذراء ) ، وبهذا التقارب يشرح ذاته على هذا النحو .

إش هو عشيق المطلق « لايمكننا أن نحبّ إلا مرّة واحدة » ، هى عبارته المفضّلة ، وبما أنّ السيدة هانتجن تحبّه ، فإنّها لم تستطع أن تحب (حسب منطق إش ) زوجها الأوّل الراحل ، وتبعًا لذلك ، فإنّ هذا الأخير قد نال وطره منها ، ولم يستطع أن يكون إلا رجلاً قذرًا ، قذر شأن برتراند ؛ لأن ممثلى الشر يتشابهون ، إنّهم يختلطون معا ؛ وليسوا فى النهاية سوى تجليّات مختلفة لنفس الجوهر ، إذ فى اللحظة التى يحاذى فيها إش بنظرته لوحة السيد هانتجن على الجدار تجتاز الفكرة رأسه : الذهاب فورًا للوشاية ببرتراند إلى البوليس ؛ لأنّه إذا نال إش من برتراند فكأنّه ينال من الزوج الأوّل للسيدة هانتجن ، فكأنّه يحرّرنا جميعًا من جزء صغير من الشرّ العام .

## غابات الرموز

يجب أن نقرأ بانتباه وببطء رواية **السائرون نيامًا** ، وأن نتوقّف عند الأفعال اللامنطقية ، والتى يمكن مع ذلك فهمها لنرى **النظام الباطن** والتحتى الذى تتأسس عليه قرارات أشخاص شأن بازينو أو روزينا أو إش . هذه الشخصيّات ليست قادرة على مواجهة الواقع كشىء عيانى ، إذ كلّ شىء يتحول أمام أعينهم إلى رموز (إليزابيت تتحوّل إلى رمز الاستقرار العائلى ، برتراند يتحوّل إلى رمز الجحيم) ، وعندما يحسبون أنّهم يؤثّرون على الواقع ، فإنّهم إنّما يستجيبون فى الحقيقة للرّموز .

يجعلنا بروخ نفهم أن نظام التشابكات و نظام **الفكر الرمزي** هو في أساس كل سلوك فردى أو جماعى ، يكفى أن نفحص حياتنا لنرى إلى أىّ حدّ يؤثر هذا النظام اللاعقلانى أكثر بكثير من تأثير فكر العقل علي مواقفنا : هذا الرجل الذى يجعلنى أستدعى - بسبب حبّه لأسماك الحوض - رجلاً آخر سبّب لى فى الماضى مصيبة رهيبة ، يستثير فىّ دوماً حذراً لاأستطيع التغلّب عليه .

لا يهيمن النظام اللاعقلانى على الحياة السياسـية بقدر أقلّ : لقد ربحت روسيا الشيوعيّة مع الحرب العالميّة الأخيرة فى الوقت نفسه حرب الرموز ، فقد نجحت على الأقلّ خلال نصف قرن من أن توزّع على أفراد الجيش الهائل المكوّن من أمثال إش - من المتعطشين للقيم بقدر عجزهم عن التمييز بينها - رموز الخير والشرّ ؛ ولذلك لن يستطيع الغولاغ[8] أبداً أن تحلّ محل النازيّة بوصفه رمز الشرّ المطلق ؛ ولذلك نتظاهر بكثرة وعفويّة ضدّ حرب فيتنام ، ولا نفعل ذلك ضدّ حرب أفغانسـتان ، فيتنام ، الاسـتعمار ، العنصـريّة ، الإمبرياليّة ، الفاشية ، النازية .. كلّ هذه الكلمات تتجاوب كما تتجاوب الألوان والأصوات فى قصيدة بودلير ، فى حين أنّ حرب أفغانستان هى - إذا صحّ القول - خرساء رمزيّاً ، أو هى - على كلّ حال - فيما وراء الدائرة السحريّة للشر المطلق دفّاقة بالرموز .

أفكر كذلك بهذه المجازر اليوميّة على الطرقات ، بهذا الموت البشع والمبتذل فى آن ، والذى لا يشبه السرطان ولا السيدا ؛ لأنّه ليس من فعل الطبيعة ، بل هومن فعل الإنسان ، ومن ثمّ فهو موت شبه إرادى ، فكيف لا يصيبنا بالذهول ، ولا يقلب حياتنا رأساً على عقب ، ولا يرغمنا على القيام بإصلاحات هائلة ؟ لا ، إنّه لايصيبنا بالذهول لأنّنا - شأن بازينو - نملك معنىً فقيراً عن الواقعى ، وهذا الموت الذى يتستّر بقناع سيارة جميلة يمثّل فى الواقع - ضمن المجال فوق الواقعى للرموز - الحياة ، وهذه الحياة المبتسمة تختلط مع الحداثة والحرية والمغامرة ، كما تختلط إليزابيت مع العذراء . إنّ موت المحكوم عليهم بالإعدام - على ندرته - يستثير انتباهنا ويوقظ مشاعرنا أكثر بكثير : فهو إذ يختلط مع صورة الجلاد يملك طاقة رمزيّة أشدّ قوةً وإظلاماً وحضاً على الرفض ... إلى آخره .

الإنسان طفل ضالّ فى « غابات الرموز » ، كيما نستشهد ثانية بقصيدة بودلير .

(معيار الرشد : القدرة على الصمود فى وجه الرموز ، لكنّ الإنسانيّة تصير شابّة أكثر فأكثر) .

---

(8) الغولاغ هو معسكرات الاعتقال فى الاتحاد السوفيتى .

## النزعة التاريخية التعدديّة

يرفض بروخ في مراسلاته عدّة مرّات جماليّة الرواية «السيكولوجيّة» أو «التاريخية التعدديّة» ، ويبدو لي أنّه أسيء اختيار الوصف الثاني ، كما أنّه يضلّنا ، إذ إنّ كاتبًا آخر من بلد بروخ هو ألبير ستيفتر **Adalbert Stifter** ، مؤسس النثر النمساوي ، بروايته **صيف سان مارتان Der Nachsommer** عام ١٨٥٧ (نعم ، سنة **مدام بوفاري** الكبرى) هو الذي أبدع «الرواية التاريخية التعددية» بالمعنى الدقيق للكلمة ، وهذه الرواية مشهورة ، إذ إنّ نيتشه قد صنّفها ضمن الكتب الأربعة الكبرى في النثر الألماني ، لكنها بالكاد تكاد تقرأ في نظري . فنحن نتعلّم منها الكثير عن الجيولوجيا ، والنبات ، والحيوان ، وكافة الحِرَف ، والرسم ، والعمارة ، لكنّ الإنسان والأوضاع الإنسانية تتواجد على هامش هذه الموسوعة التربويّة الهائلة . وبسبب « نزعتها التاريخية التعددية » علــى وجه الدقّة افتقرت هذه الرواية كليًا إلى خصوصيّة الرواية .

في حين ليست هذه حال بروخ ، إنه يتابع «ماتستطيع الرواية وحدها اكتشافه» ، لكنه يعرف أنّ الشكل المتواضع عليه (القائم حصرًا على مغامرة شخصيّة ، والراضي بمجرّد قصّ هذه المغامرة) يحدّ من الرواية ، ويقلص طاقاتها الإدراكية ، إنّه يعرف أيضًا أنّ الرواية تملك ملكة استثنائيّة على الاستيعاب : ففي حين أنّ الشعر والفلسفة لايقدران على استيعاب الرواية ، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئًا من هويّتها التي تتميّز على وجه الدقّة ( يكفي أن نذكر رابليه وسرفانتس ) بنزعتها نحو ضمّ كل الأنواع ، وبقدرتها على هضم كلّ المعارف الفلسفيّة والعلمية ، تعني كلمة « التاريخية التعددية » في منظور بروخ إذن : استنفار كلّ الوسائل العقليّة وكلّ الأشكال الشعريّة لإيضاح « ماتستطيع الرواية وحدها اكتشافه » : كينونة الإنسان ، ولا بدّ أن يقتضي ذلك بالطبع تحوّلاً عميقًا في شكل الرواية .

## اللامنجـــز

سأسمح لنفسي أن أعبّر عن آراء شخصيّة جدًا : إنّ الرواية الأخيرة من مجموعة **السائرون نيامًا (هوجنو أو الواقعيّة)** ، التي أمكن المضيّ بعيدًا في النزعة التركيبية ، وفي تحوّل الشكل تستثير إعجابي وتغمرني بالسعادة ، لكنها تتركني غير راضٍ عن عدّة عناصر :

– يتطلّب قصد « التاريخية التعددية » تقنية الإيجاز التي لم يعثر عليها بروخ ، وهذا ماجعل الوضوح المعماري للرواية يشكو من فقدانها .

- تبقى العناصر الأخرى (الأشعار ، الحكايات ، الحكم ، التحقيقات ، المقالات) متواجدة جنباً إلى جنب ، أكثر من تواجدها مصهورة فى وحدة «بوليفونيّة» حقيقيّة .

- إنّ المقال الممتاز عن انحطاط القيم ، رغم تقديمه بوصفه نصّاً كتبته إحدى الشخصيّات ، يمكن بسهولة أن يفهم على أنّه تعبير عن رأى المؤلّف ، أو حقيقة الرواية، وتلخيصها ، وأطروحتها ، وأن يغيّر بذلك من النسبيّة التى لاغنى عنها للفضاء الروائى .

تنطوى كلّ المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنّها كبرى ) على شيء لم يستكمل بعد ، يدهشنا بروخ لا بما قام به وأنجزه فحسب ، بل كذلك بكلّ ماتطلّع إليه ولم يبلغه . إنّ مالم يستكمل بعد من مبدعه يمكن أن يجعلنا نفهم ضرورة : ١- فنّ جديد للجرد الجذرى (يسمح باستيعاب تعقّد الوجود فى العالم الحديث ، دون أن نضيّع الوضوح المعمارى) . ٢- فن جديد للتضادّ الروائى (قابل لأن يصهر فى موسيقى واحدة الفلسفة والقصّة والحلم ) . ٣- فن المقالة **الروائية على نحو خاص** (أى فن لايزعم حمل رسالة نبويّة ، بل يبقى فرضيّاً ، أولعبيّاً ، أو ساخراً) .

## نزعات الحداثة

ربّما كان بروخ بين كبار روائيى عصرنا كافّة أقلّهم شهرة ، وليس من الصعوبة فهم ذلك ، إذ ماكاد ينتهى من كتابة روايته **السائرون نياماً** ، حتى رأى السلطة السياسية فى قبضة هتلر ، والحياة الثقافية الألمانيّة معدومة ، وبعد خمس سنوات من ذلك يغادر النمسا إلى أمريكا حيث سيبقى فيها حتّى موته . لم يكن بوسع مبدعه ، ضمن هذه الشروط - وقد حُرِمَ من جمهوره الطبيعى ، وحُرِمَ من التواصل مع حياة أدبيّة عاديّة - أن يلعب دوره فى زمنه : أى أن يجمع من حوله جماعة من القرّاء والمتحمّسين والعارفين ، وأن يخلق مدرسة ، ويؤثّر على كتّاب آخرين . ولقد تمّ اكتشاف مبدعه ، كما هو الأمر مع مبدع موزيل ومبدع جومبروفيتش (أو إعادة اكتشافه) فى وقت متأخّر جدّاً (وبعد موت مؤلّفه) من قبل أولئك الذين كانوا -شأن بروخ نفسه - مأخوذين بالشكل الجديد ، أو بعبارة أخرى ، أولئك الذين كانوا يملكون اتجاهاً «حداثيّاً» ، لكنّ حداثتهم لم تكن تشبه حداثة بروخ ، لا لأنّها كانت أكثر تأخراً أو أكثر تقدّماً ، بل لأنّها كانت مختلفةً بجذورها وبموقفها وبجماليّتها إزاء العالم الحديث .

- ولقد سبّب هذا الاختلاف شيئاً من الارتباك : فقد ظهر بروخ ( كما هو الأمر بالنسبة لموزيل ، وكذلك جومبروفيتش ) كمجدّد كبير حقّاً ، لكنّه لم يكن يستجيب للصورة السائدة والمتواضع عليها عن الحداثة (إذكان يجب الاتفاق فى النصف الثانى من هذا القرن مع حداثة المعايير المرموزة ، الحداثة الجامعيّة ، المكرّسة رسميّاً).

تطالّب هذه الحداثة المكرّسة مثلاً بتحطيم الشكل الروائى ، أمّا فى منظور بروخ فإنّ إمكانيّات الشكل الروائى ماتزال أكبر من أن تكون قد استنفدت .

تريد الحداثة المكرّسة أن تتخلّص الرواية من زخرفة الشخصيّة التى ليست فى نظرها أخيراً إلا قناعًا يخفى دون فائدة وجه المؤلّف ، أمّا فى شخصيّات بروخ فإنّ أنا المؤلّف لايمكن الكشف عنها .

حرّمت الحداثة المكرّسة مفهوم الشمولية ، هذه الكلمة ذاتها التى كان بروخ - بالمقابل - يستخدمها طواعية ليقول : فى عصر تقسيم العمل المبالغ فيه ، عصر التخصّص الجامح ، تبقى الرواية واحدة من آخر المواقع التى مايزال الإنسان يستطيع فيها الاحتفاظ بعلاقات مع الحياة فى مجموعها .

وحسب الحداثة المكرّسة فُصلَت الرواية « الحديثة » بحدود لايمكن اجتيازها عن الرواية « التقليديّة » (باعتبار هذه الرواية « التقليدية » هى السلّة التى جُمعَتْ فيها - كما اتفق - أطوار الرواية كافة خلال أربعة قرون ) ، فى حين أنّ الرواية الحديثة فى منظور بروخ تستمرّ فى البحث ذاته الذى شارك فيه الروائيّون الكبار كافة منذ سرفانتس .

ثمّة - وراء الحداثة المكرّسة - فضالة ساذجة مترسّبة من الاعتقاد بالأخرويّات : تاريخ ينتهى ، وآخر ( أفضل ) قائم على قاعدة جديدة كليًّا يبدأ ، أمّا لدى بروخ فهناك الوعى الكئيب بتاريخ يكتمل فى ظروفٍ معاديةٍ بشكلٍ عميقٍ لتطوّر الفن ، ولتطوّر الرواية بوجه خـــاص .

# الجزء الرابع

## محادثة حول فن التأليف



* سوف أبدأ هذه المحادثة باستشهاد مقتطف من نصّك عن هيرمان بروخ ، تقول : «تنطوى كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شىء لم يستكمل بعد ، يدهشنا بروخ ، لا بما قام به وأنجزه فحسب ، بل كذلك بكل ماتطلّع إليه ولم يبلغه . إنّ مالم يستكمل بعد من مبدعه يمكن له أن يجعلنا نفهم ضرورة : ١- فن جديد للجرد الجذرى (يسمح باستيعاب تعقّد الوجود فى العالم الحديث دون أن نضيّع الوضوح المعمارى ) . ٢- فنّ جديد **للتضاد الروائى** ( قابل لأن يصهر فى موسيقى واحدة الفلسفة والقصــة والحلم ) . ٣- فنّ **المقالة الروائيّة على نحو خاص** (أى فن لا يزعم حمل رسالة نبويّــة ، بل يبقى فرضيــاً ، أو لعبياً ، أو ساخراً )» ، فى هذه النقاط الثلاث نكتشـف برنامجك الفنى ، فلنبدأ بالنقطة الأولى : الجرد الجذرى .

** يتطلّب إدراك تعقّد الوجود فى العالم الحديث - فيما يبدو لى - تقنية الإيجاز والتكثيف ، وإلاّ وقعت فى فخّ الإطالة إلى مالانهاية . إنّ **الإنسان بلاسمات** هى إحدى روايتين أو ثلاث روايات أحبها ، لكن لا تطلب منّى أن أعجب بامتدادها الهائل وغير الكامل ، تخيّل قصراً هو من الضخامة بحيث لا يسعك أن تحيط به بنظرة واحدة ، تخيلّ رباعيّة موسيقية تدوم تسع ساعات ، ثمّة حدود أنتروبولوجيّة لا يجب تجاوزها ، كحدود الذاكرة على سبيل المثال : إذ يتوجب أن تكون فى نهاية قراءتك قادراً على تذكر البداية ، وإلا تغدو الرواية بلا شكل ، فضلاً عن أنّ «وضوحها المعمارى» مغطّى بالضباب .

* يتألّف **كتاب الضحك والنسيان** من سبعة أجزاء ، لو أنّك عالجت هذه الأجزاء بطريقة أقلّ إيجازاً لأمكنك كتابة سبع روايات طويلة مختلفة .

** لكنّى لو كنت كتبت سبع روايات مستقلّة لما أمكننى أن آمل القبض على «تعقّد الوجود فى العالم الحديث » فى كتاب واحد ، يبدو لى فنّ الإيجاز إذن ضرورة ،

إنّه يتطلّب : الذهاب دومًا إلى قلب الأشياء مباشرة ، وضمن هذا السياق يخطر على بالى المؤلّف الموسيقى الذى أعجب به بحماس شديد منذ طفولتى : ليوس ياناسيك **Leos JANACEK** ، إنّه أحد كبار مؤلّفى الموسيقى الحديثة ، ففى الحقبة التى كان فيـــها شـــــــوينبرج وسترافينسكى مايزالان يكتبان مؤلّفات للأوركسترا الكبرى ، كان هو يدرك أنّ توليفة الأوركسترا ترزح تحت وطأة علامات موسيقية لافائدة منها . بهذه الإرادة فى الفرز إنّما بدأ ثورته ، وكما تعلم ، فإنّه فى كلّ تأليف موسيقى هناك الكثير من التقنيات : عرض التيمة ، تفصيلها ، التنويعات ، العمل البوليفونى الذى غالبًا ماتتم أتمتته ، ملء الأقسام الخاصة بالفرقة الموسيقية ، الجسور(9) ، إلخ . بوسعنا اليوم أن نصنع الموسيقى بواسطة العقل الألكترونى ، ولكن العقل الألكترونى كان يتواجد دومًا فى رؤوس المؤلّفين الموسيقيين : إذ باستطاعتهم على الأقل وضع سوناتا دون أىّ فكرة جديدة ، وذلك عن طريق تفصيل قواعد التأليف الموسيقى على نحو سيبرنيطيقى ، كان هدف ياناسيك هو تدمير «العقل الإلكترونى»! ، فبدلاً من الجسور تقريب مفاجىء للألحان ، وبدلاً من التنويعات التكرار ، والمضىّ دومــًا إلى قلب الأشياء : وحدها العلامة الموسيقية التى تقول شيئًا جوهريًا تملك الحقّ فى الوجود . مع الرواية ، الشىء ذاته تقريبــــًا : هى الأخرى مرهقـــة بـ «التقنية» ، بالمواضعات التى تعمل بدلاً من المؤلّف : عرض شخصيّة ما ، وصف بيئة ما ، إدخال الفعل فى وضع تاريخى ما ، ملء الامتداد الزمنى لحياة الشخصيّات بحلقات غير مفيدة ، كلّ تغيير فى الديكور يتطلّب عروضًا وأوصافًا وشروحًا جديدة . إنّ هدفى كهدف ياناسيك : تخليص الرواية من آليّة التقنية الروائية ، واللفظيّة الروائية، وجعلها كثيفة .

* تتحدّث فى المقام الثانى عن «فن جديـد فى التضاد الروائى» ، لكنه لا يرضيك تمامًا لدى بروخ .

** خذ الرواية الثالثة من **السائرون نيامًا** ، إنّها مؤلّفة من خمسة عناصر ، خمس «خطوط» مختلفة فيما بينها بشكل مقصود : ١- **الحكاية الروائيّة** القائمة على الشخصيّات الثلاث للثلاثيّة : بازينو ، إش ، هوجنو . ٢- **القصة الحميميّة** عن هانّا ويندلينج . ٣- **التحقيق عن المستشفى العسكرى** . ٤- **الحكاية الشعريّة** (وجزء منها أبيات شعر) عن فتاة من جيش السلام . ٥- **المقال الفلسفى** (المكتوب بلغة علميّة) عن انحطاط القيم ، كل واحد من هذه الخطوط الخمسة رائع فى حدّ ذاته ، ومع ذلك ، وعلى الرغم من معالجة هذه الخطوط على نحو متزامن ضمن تناوب مستمر (أى مع

(9) تسلسل ، تتابع : شكل من أشكال التأليف الموسيقى .

قصد «بوليفونى» واضح) ، فإنها ليست موحّدة ، ولا تشكل مجموعًا لايمكن تقسيمه، وبعبارة أخرى يبقى القصد البوليفونى على المستوى الفنى غير منجز .

* ألا تؤدّى كلمة « بوليفونى » المطبّقة على الأدب بشكل مجازى إلى متطلبات لاتستطيع الرواية إرضاءها ؟

** إنّ البوليفونيّة الموسيقية هى تطوير متزامن لصوتين أو لعدّة أصوات (خطوط لحنية) تحتفظ - رغم ارتباطها - على نحو كامل باستقلال نسبى ، البوليفونيّة الروائيّة؟ لنقل قبل كلّ شىء ماالذى يقف على النقيض منها : التأليف **وفق خط واحد** ، فى حين أنّ الرواية قد حاولت منذ بداية تاريخها التخلّص من الخط الواحد ، وفتح ثغرات فى القصّ المستمرّ لحكاية ما ، يقصّ سرفانتس سفر دون كيشوت وفق خط مستمر واحد ، لكن دون كيشوت يلتقى خلال سفره بشخصيات أخرى تقصّ كلّ واحدة منها حكايتها الخاصّة بها ، هناك أربع قصص فى الجزء الأوّل ، أربع ثغرات تسمح بالخروج من نسيج الخط الواحد للرواية .

* ولكنّ ذلك ليس من البوليفونية فى شىء !.

** لأنّه لا وجود هنا للتزامن ، ولكى أستعير كلمات شكلوفسكى أقول إننا هنا إزاء قصص « معلّبة » ضمن « علبة » الرواية ، بوسعك أن تجد منهج « التعليب» لدى كثير من روائيى القرن السابع والثامن عشر ، فى حين طوّر القرن التاسع عشر طريقة أخرى فى تجاوز الخط الواحد ، الطريقة التى يسعنا أن نطلق عليها بوليفونية؛ لأننا لانملك اسمًا أفضل لها. الشياطين . إذا حاولت تحليل هذه الرواية من وجهة نظر تقنيّة محضة فإنّك ستلاحظ أنّها مؤلّفة من ثلاثة خطوط تتطوّر معًا ، وكان يسعها أن تشكل ثلاث روايات مستقلّة : ١- الرواية الساخرة عن الحبّ بين المرأة العجوز ستافروجين وستيفان ڤيرخوڤنسكى . ٢- الرواية **الرومانتيكية** عن ستافروجين وعلاقاتها الغراميّة . ٣- الرواية السياسية لفريق من الثوار . ونظرًا لأنّ هذه الشخصيّات تعرف بعضها البعض الآخر ، فإنّ تقنية شديدة الدقة من الحبك استطاعت أن تربط هذه الخطوط الثلاثة بسهولة ضمن مجموع واحد لا يمكن تقسيمه . فلنقارن بهذه البوليفونيّة الدستويفسكية بوليفونية بروخ التى تذهب بعيدًا فى إنجازها ، ففى حين أنّ خطوط الشياطين الثلاثة على اختلاف طبيعتها هى من نوع واحد (ثلاث قصص **روائيّة**) ، فإن أنواع الخطوط الخمسة لدى بروخ تختلف اختلافًا جذريًا : رواية ، قصّة ، تحقيق صحفى ، قصيدة ، مقالة ، هذا الاستيعاب لأنواع غير روائية فى بوليفونيّة الرواية يؤلّف الابتكار الثورى لبروخ .

* لكن هذه الخطوط الخمسة ليست متلاحمة بشكل كاف فى نظــرك ، فالواقع أنّ هانّا ويندلينج لاتعرف إش ، وفتـاة جيش السلام لن تعلم أبداً بوجود هانّا ويندلينج ، ليس ثمّة أى تقنية فى الحبك تستطيع إذن أن توحّد فى كلٍّ واحد هذه الخطوط الخمسة المختلفة التى لاتلتقى ولا تتصالب .

** إنّها لاترتبط فيما بينها إلا بالتيمة المشتركة ، لكنّى أجد هذا الاتحاد التيماتى كافيًا تمامًا . إنّ مشكلة الاختلاف تتواجد فى مكان آخر ، فلنستعد ماقلناه : تتطوّر الخطوط الخمسة للرواية لدى بروخ بشكل متزامــن ، دون أن تلتقى وتتحد بتيمة أو بعدّة تيمات ، وقد أطلقت على هذا النوع من التأليف تسمية مستعارة من الموسيقى : البوليفونيّة ، وسترى أنّه ليس من اللافائدة بمكان أن تُقارَن الرواية بالموسيقى ، الواقع أنّ واحداً من المبادىء الأساسيّة لكبار البوليفونيين يقوم على **تساوى الأصــوات** : يجب ألا تكون ثمّة سيادة لأىّ صوت ، كما يجب ألا يقوم أى صوت بمجرّد دور المرافقة ، فى حين يبدو لى أنّ عيب الرواية الثالثة من **السائرون نيامًا** يتمثّل فى أنّ «الأصوات» الخمسة ليست متساوية . إنّ الخط رقم واحد (الحكاية «الروائيّة» عن إش وهوجنو) يحتلّ كميًا مكانًا يفوق فى مساحته مكان الخطوط الأخرى فضلاً عن أنّه مُفَضّلٌ نوعيًا من حيث إنّه مرتبط – بواسطة إش وبازينو – بالروايتين السابقتين ، فهو يجذب الانتباه أكثر ويوشك أن يجعل من دور «الخطوط» الأربعة الأخرى مجرّد دور «مرافقة» ، شىء آخر : إذا كان لا يمكن للفوغ[10] لدى باخ أن يتخلّى عن أىٍّ من أصواتـــه ، فإنّ بوسعنا – بالمقابل – أن نتخيّل قصّة هانّا ويندلينج أو المقالة عن انحطاط القيم بوصفهما نصّين مستقلين لا يمكن لغيابهما أن يفقد الرواية معناها ولا وضوحها ، فى حين أنّ الشرطين اللذين **لاغنى عنهما** للتضاد الروائى فى نظرى هما : ١- تساوى «الخطوط» المتتالية . ٢-عدم إمكان تقسيم المجموع . مازلت أذكر اليوم الذى أنجزت فيه الجزء الثالث من **كتاب الضحك والنسيان** الذى يحمل عنوان **الملائكة** ، أعترف بأنّى كنت فخوراً إلى حدّ كبير، مقتنعًا بأننى اكتشفت طريقة جديدة فى بنـاء القصّة ، يتألّف هذا النصّ من العناصرالتالية : ١- الحدّوتة عن الطالبتين واسترفاعهما[11] . ٢- السيرة الذاتيّة . ٣- المقالة النقديّة عن كتاب يدافع عن المرأة . ٤- حكاية الملاك والشيطان . ٥- حكاية إدوار الذى يطير فوق براغ . لايمكن لكلّ من هذه العناصر أن تتواجد دون الآخر ، إذ إن كلاً منها يضىء الآخر ويشرحه من خلال النظر فى تيمة واحدة أو تساؤل واحد : «ماهو الملاك ؟» وحده هذا التساؤل يوحّدها ، أمّا الجزء السادس الذى يحمل هو الآخر عنوان الملائكة فهو يتألّف من : ١- قصّة حلميّة عن موت تامينا . ٢- حكاية

---

(10) تسلسل ، تتابع : شكل من أشكال التأليف الموسيقى .

(11) قدرة المرء على رفع جسم بقوة الإرادة وحدها .

شخصيّة عن موت والدى . ٣- تأمّلات فى الموسيقى . ٤- تأمّلات عن النسيان الذى يغزو براغ . أيّة علاقة بين أبى وتامينا التى يعذ بها الأطفال ؟ ذلك ، لنستعد الجملة العزيزة على السرياليين : «لقاء آلة الخياطة مع الشمسيّة» على طاولة التيمة ذاتها . إنّ البوليفونية الروائيّة شعر أكثر منها تقنية .

* إنّ التضاد فى **خفّة الكائن الهشّة** أكثر رصانة .

** يدهشـنا الطابع البوليفونى فى الجزء السادس إلى حدّ كبير : قصّة ابن ستالين ، تأمّلات لاهوتيّة ، حادث سياسى فى آسيا ، موت فرانز فى بانكوك ودفن توماس فى بوهيميا ...كلّ ذلك مرتبط بالتساؤل الدائم : «ماهو الكيتش ؟» ، هذا المقطع البوليفونى هو المفتاح الأساسى لكلّ البناء ، وكلّ سرّ التوازن المعمارى يتواجد هنا .

* أىّ سرّ ؟

** سرّان فى الواقع ، أوّلاً : هذا الجزء لايقوم على قاع قصّة ما ، بل على قاع مقالة ( مقالة حول الكيتش ) ، وثمّة مقاطع من حياة الشخصيات موضوعة فى هذا المقال بوصفها «أمثلة» ، أو «أوضاعًا يجب تحليلها» ، وعلى هذا النحو «وخلال مرورنا » ، وبشكل شديد الإيجاز نعلم بنهاية حياة فرانز ، وسابينا ، وانحلال العلاقات بين توماس وابنه ، هذا الإيجاز خفّف إلى حدّ رائع من ثقل البناء . ثانيًا : النقل التاريخى ، فأحـداث الجزء السادس تجرى بعد أحداث الجزء السابع (والأخير) ، بفضل هذا النقل – ورغم الطابع المثالى *للجزء الأخير* – فقد تمّ إغراقه بنوع من الكآبة مصدرهامعرفتنا بالمستقبل .

* أعود إلى دراستك عن **السائرون نيامًا** ، لقد عبّرت عن بعض التحفّظات بمناسبة المقالة عن انحطاط القيم . إنّ بوسعها – بسبب لهجتهاالقاطعة وأسلوبها العلمى – أن تفرض نفسها فى نظرك بوصفها المفتاح الأيديولوجى للرواية ، بوصفها « حقيقتها » ، وأن تحوّل ثلاثيّة **السائرون نيامًا** كلّها إلى مجرّد برهنة روائيّة على فكر عظيم ، لهذا فإنّك تتحدّث عن ضرورة « فنّ للمقالة الروائيّة على نحو خاص » .

** أوّلاً أمر بديهى : ماإن يدخل التأمل فى جسم الرواية حتّى يغيّر من جوهره ، خارج الرواية نجد أنفسنا فى مجال التأكيدات : كلّ امرىء واثق من كلامه ثقة مطلقة،

سواء كان سياسيًا أو فيلسوفًا أو حارس مبنى ، أمّا على أراضى الرواية فلا شيء ثابت : إنّها أراضى اللعب والفرضيّات ، التأمّل الروائى هو فى جوهره إذن تأمّلٌ تساؤلى وفرضى .

* ولكن لماذا يتوجب على الروائى أن يحرم نفسه من حق التعبير فى روايته عن فلسفته بشكل مباشر وبصيغة التوكيد ؟

** ثمّة فارق أساسى بين طريقة تفكير الفيلسوف وطريقة تفكير الروائى ، غالبًا مانتحدّث عن فلسفة تشيكوف ، أو كافكا ، أو موزيل ، إلخ ، ولكن حاول أن تستخلص فلسفة متماسكة من كتاباتهم ! حتّى عندما يعبّرون عن أفكارهم بشكل مباشر - كما هو الأمر فى مذكراتهم مثلاً - فإنّ هذه النصوص هى بالأحرى تمارين فى التأمّل وألاعيب مفارقات وارتجال ، أكثر منها تأكيد فكرة ما .

* لكنّ دستويفسكى يستخدم فى **يوميّات كاتب** صيغة التأكيد على نحو كامل .

** لكنّ عظمة تفكير دستويفسكى لا تكمن هنا ، إنّه ليس مفكرًا كبيرًا إلا بوصفه روائيًا فحسب ، وهذا يعنى : إنّه يبدع فى شخصيّاته عوالمَ عقليّة غنيّة وأصيلة بشكل خارق ، يحلو لنا أن نبحث فى شخصيّاته عن أفكاره ، مثلا فى شخصيّة شاتوف ، لكنّ دستويفسكى اتّخذ كافة الاحتياطات ، فمنذ ظهوره للمرّة الأولى على مسرح الرواية يصف شاتوف على نحو مؤلم : «إنّ شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذين متى أشرقت فى نفوسهم فكرة قويّة كبيرة ، بهروا بها ، وتسلّطت عليهم تسلّطًا تامًا ، قد يدوم فى بعض الأحيان إلى الأبد ، فلا يصلون يومًا إلى السيطرة على هذه الفكرة التى أصبحوا يعتنقونها اعتناقًا عنيفًا ، فحياتهم كلّها تنقضى بعد ذلك فيما يشبه التشنجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التى سقطت عليهم ذات يوم فحطّمتهم نصف تحطيم » ، إذن حتّى لو كان دستويفسكى قد عرض فى شاتوف أفكاره الخاصّة ، فإنّه سرعان ماجعل من هذه الأفكار نسبيّة ، ذلك أنّ القاعدة بالنسبة لدستويفسكى تبقى هى هى : ماإن يصير التأمّل داخل الرواية حتّى يغيّر من جوهره ، والفكرة الدوغماطية تصير فيها فكرة فرضيّة ، وهذا مايفلت من أيدى الفلاسفة عندما يحاولون كتابة الرواية، فيما عدا فيلسوف واحد هو ديدرو ، فى رائعته **جاك القدرى** ! ، فبعد أن عبر حدود الرواية ، تحوّل هذا الموسوعى الجاد إلى مفكر لعبى : فليس ثمّة فى روايته أيّة جملة جادّة ، كل شىء فيها لعب ، ولهذا لم تُقَدَّر هذه الرواية حق قدرها فى فرنسا بكلّ أسف . والحقيقة أنّ هذا الكتاب يجمع كلّ مافقدته فرنسا ،

وترفض استعادته ، فنحن نُفضّل اليوم الأفكار على المبدعات ، في حين يستحيل ترجمة **جاك القدرى** إلى لغة الأفكار .

* في **المزحة** ، يعرض ياروسلاف نظريّة في علم الموسيقى ، طابع هذا التأمّل الفرضي واضح إذن ، لكننا نجد في رواياتك أيضا مقاطع يكون المتكلم فيها أنت ، مباشرة .

** حتّى لو كان المتحدّث هو أنا ، فإنّ تفكيري يرتبط بشخصيّة ما في الرواية ، أريد أن أفكر بمواقفها ، بطريقتها في رؤية الأشياء ، كما لو أنّني في مكانها ، وعلى نحو أعمق مما تفعله هي بالذات . يبدأ الجزء الثاني من **خفّة الكائن الهشّة** بتأمّل عميق حول العلاقات بين الجسم والنفس ، نعم ، إنّه المؤلّف الذي يتحدّث ، لكنّ كلّ مايقوله مع ذلك لايصلح إلا ضمن المجال المغناطيسي لشخصيّة محدّدة هي تيريزا ، إنها طريقة تيريزا (ولو لم تكن هي التي صاغتها على هذا النحو) في رؤية الأشياء .

* لكنّ تأمّلاتك لاترتبط غالبًا بأيّ شخصيّة ، كالتأملات الموسيقية في **كتاب الضحك والنسيان** ، أو نظراتك في موت ابن ستالين في **خفّة الكائن الهشّة** .

** صحيح ، أحبّ أن أتدخّل من وقت لآخر بشكل مباشر ، بوصفي مؤلّفًا ، أو بصفتي الشخصيّة ، وفي هذه الحالة كلّ شيء يتوقف على النبرة ، منذ الكلمة الأولى تجد لفكرتي نبرة لعبية أو ساخرة أو مثيرة أو تجريبية أو تساؤليّة ، كلّ الجزء السادس من **خفّة الكائن الهشّة ( المسيرة الكبرى )** عبارة عن مقالة حول الكيتش أطروحتها الأساسيّة : « الكيتش هو نفي مطلق للخراء » ، لكلّ هذه التأمّلات حول الكيتش أهمّية رئيسية تمامًا لدي ؛ فوراءها كثير من التفكير والتجارب والدراسات بل وحتى من الحماس ، لكنّ اللهجة ليست جدّية أبدًا : بل هي مثيرة ، فضلا عن أنّه لا يمكن التفكير أبدًا بهذه المقالة خارج الرواية ، وهذا ماأسمّيه بـ « المقالة الروائيّة على نحو خاص » .

* تحدّثت عن التضاد الروائي بوصفه اتحاد الفلسفة والقصّة والحلم ، فلنتوقف عند الحلم ، يحتلّ القصص الحلمي كلّ الجزء الثاني من **الحياة هي في مكان آخر** ، ويقوم عليه الجزء السادس من كتاب **الضحك والنسيان** ، كما أنّه يطوف رواية **خفة الكائن الهشّة** عبر أحلام تيريزا .

** القصّ الحلمى ، لنقل بالأحرى المخيّلة التى – وقد تحرّرت من رقابة العقل ومن همّ التشبّه بالواقع – تدخل فى مشاهد لايمكن للتفكير العقلانى أن يبلغها ، ليس إلا نموذج هذا النوع من المخيّلة التى أعتبرها أكبر فتح حقّقه الفنّ الحديث ، ولكن كيف نضمّن المخيّلة **غير الخاضعة للرقابة** فى الرواية التى يجب أن تكون بالتعريف فحصاً واضحاً للوجود ؟ كيف نوحّد بين عناصرشديدة التباين على هذا النحو ؟ ذلك يتطلّب كيمياء حقيقية ! إنّ أوّل من فكر بهذه الكيمياء هو نوڤاليس ، ففى الجزء الأوّل من روايته **هاينريش فون أوفتاردنجن** أدخل ثلاثة أحلام كبيرة ، لم يكن ذلك تقليداً «واقعيًا» للأحلام كما نجده لدى تولستوى أو لدى توماس مان ، بل هو شـــعر عظيم مستوحى من « تقنية المخيّلة » الخاصّة بالحلم ، لكنـــه لم يكن راضيًا ، هذه الأحلام الثلاثة تشكل فى الرواية – فيما كان يبد و له – مايشبه جزراً مستقلّة ، فأراد من ثم أن يمضى أبعد من ذلك ، وأن يكتب الجزء الثانى من الرواية كقصّ يترابط فيه الحلم والواقع ، ويختلط الواحد منهما بالآخر بحيث لا يسعنا التمييز بينهما ، لكنّه لم يكتب هذا الجزء الثانى أبدًا ، وإنّما ترك لنا فقط بعض الهوامش التى وصف فيها قصده الجمالى ، وقد تمّ تحقيق هذا القصد إنجازاً بعد مائة وعشرين عامًا على يدى فرانز كافكا . فرواياته هى اتحاد لاشرخ فيه بين الحلم والواقع ، فيها تلتقى فى آن واحد النظرة شديدة الوضوح الملقاة على العالم الحديث والمخيّلة الأكثر جموحًا . إنّ كافكا هو قبل كلّ شىء ثورة جماليّة هائلة ، معجزة فنيّة، خذ مثلاً هذا الفصل الخارق من رواية **القصر** الذى يقوم فيه «ك». بممارسة الحب للمرّة الأولى مع فريدا ، أو الفصل الذى يحوّل فيه فصلاً من فصول مدرسة ابتدائيّة إلى غرفة نوم خاصة به وبفريدا وبمساعديْه ، لم يكن يمكن تصوّر مثل هذه الكثافة فى الخيال قبل كافكا ، وطبيعى أن من السخافة تقليدها ، ولكنّى شأن كافكا (وشأن نوفاليس) أشعر بالرغبة فى إدخال الحلم والخيال الخاص بالحلم فى الرواية ، وطريقتى فى تحقيق ذلك ليست « اتحاد الحلم والواقع » بل التواجه البوليفونى ، إنّ القصة « الحلمية » هى خط من خطوط التضاد .

* فلنقلب الصفحة ، أودّ أن نعود إلى مسألة وحدة تأليف ما ، لقد عرّفتَ **كتاب الضحك والنسيان** بوصفه « رواية فى شكل تنويعات » ، فهل مازال – بعد ذلك – رواية ؟

** إنّ مايسحب مظهر الرواية هو غياب وحدة الفعل ، من الصعب علينا تصور رواية بدونها ، حتّى تجارب « الرواية الجديدة » تقوم على وحدة الفعل (أو عدم الفعل ) ، يتسلّى ستيرن وديدرو بجعل هذه الوحدة هشّة إلى أقصى حد . إنّ رحلة جاك وسيّده تحتل جزءًا صغيراً من الرواية ، وهى ليست سوى حجّة

كوميديّة لتعليب حواديت وقصص وتأمّلات أخرى ، سوى أنّ هذه الحجّة - هذه «العلبة» - ضروريّة ليمكن أن يشعر القارىء بهذه الرواية بوصفها رواية أو على الأقل بوصفها محاكاة رواية ، ومع ذلك فإنى أعتقد بوجود شىء أشدّ عمقًا يضمن تماسك الرواية هو الوحدة التيماتيّة ، وقد كان الأمر دومًا على هذا النحو . إنّ الخطوط الثلاثة من القصّ التى تقوم عليها رواية **الشياطين** لدستويفسكى متّحدة بواسطة تقنية الحبك دون شك ، ولكنها كذلك وبشكل خاص بالتيمة ذاتها : تيمة الشياطين التى تستحوذ على الإنسان عندما يفقد الإله ، يُنظر فى كلّ خط من خطوط القص إلى هذه التيمة من زاوية أخرى بوصفها شيئًا ينعكس فى ثلاثة مرايا، وهذا الشىء (هذا الشىء التجريدى الذى أدعوه تيمة) هو الذى يعطى لمجموع الرواية تماسكًا داخليًا يكاد لايرى على أهميته الأولوية . فى **كتاب الضحك والنسيان** تمّ إبداع تماسك المجموع **فقط** بواسطة وحدة عدّة تيمات (ولازمات) متنوّعة، هل هو رواية ؟ نعم ، فى نظرى . الرواية هى تأمّل فى الوجود تتم رؤيته عبر شخصيّات خيالية .

* إذا قبلنا مثل هذا التعريف الواسع ، فإنّه يسعنا أن نعتبر حتّى كتاب **ديكاميرون لبوكاشيو** رواية ! ، فقصصه التى يرويها عشرة قصّاصين تتّحد كلّها بتيمة الحب ...

** لن أمضى فى الاستثارة إلى حدّ القول بأن **ديكاميرون** رواية ، لكن هذا لايمنع حقيقة أن هذا الكتاب فى أوربا الحديثة هو أولى محاولات إبداع تأليف كبير من النثر القصصى ، وأنّه بوصفه كذلك يؤلّف جزءًا من تاريخ الرواية **على الأقل** بوصفه وحيه والمبشّر به ، تعلم أنّ تاريخ الرواية قد سار على الطريق الذى نعرفه ، وكان بوسعه أن يسير على طريق آخر . إن شكل الرواية هو حريّة شبه غير محدودة، لكنّ الرواية خلال تاريخها لم تستفد من ذلك ، لقد فاتتها هذه الحريّة ، وتُركت إمكانيات شكلية عديدة بدون استثمار .

* ومع ذلك فإنّ رواياتك - فيما عدا **كتاب الضحك والنسيان** - تقوم على وحدة الفعل ، رغم أن هذه الأخيرة لاتتصف بالصرامة .

** بنيتُ رواياتى دومًا على مستويين : أؤلّف على المستوى الأول القصّة الروائيّة ، فى حين أطوّر فوقه التيمات ، وتتم معالجة التيمات دون توقّف فى و بواسطة القصّة الروائيّة ، وحين تهجر الرواية تيماتها وتكتفى بقصّ القصّة فإنّها تصير سطحية ، وبالمقابل ، يمكن تطوير تيمة ما وحدها خارج إطار القصّة ، هذه

الطريقة فى معالجة تيمة ما أدعوهـــــــا الاستطراد ، الاستطراد يعنى : التخلّى مؤقتًا عن القصّة الروائيّة ، كل التأمل حول الكيتش فى **خفّــة الكائن الهشّــة** مثلاً هو استطراد : أتخلّى عن القصّة الروائيّة لأتنــاول تيمة (الكيتش) **مباشرة** ، إذا مانظر للاستطراد من وجهة النظر هذه ، فإنّه لايُضعف بل يعزّز التأليف ، إنّنى أميّز بين التيمة و**اللازمة** . اللازمة عنصر من عناصر التيمة أو القصة يتكرر عدّة مرّات خلال الرواية ، وذلك ضمن ظرف آخر دومًا ، مثلاً : لازمة رباعيّة بيتهوفن التى تعبر حياة تيريزا إلى تأمّلات توماس كما تعبر أيضًا مختلف التيمات : تيمة الجاذبيّة ، تيمة الكيتش ، أو قبّعة سابينا الحاضرة فى مشــاهد : سابينا - توماس ، سابينا - تيريزا ، سابينا - فرانز ، والتى تعرض كذلك تيمة «الكلمات غير المفهومة» .

* ولكن ماذا تعنى على وجه الدقّة بكلمة تيمــة ؟ .

** التيمة هى تساؤل وجودى ، وأجدنى أقتنع أكثر فأكثر أن مثل هذا التساؤل ليس فى النهاية إلا فحصًا لكلمات خاصة ، لكلمات - تيمات ، وهذا مايقودنى للإلحاح على القول : تقوم الرواية أوّلاً على بعض الكلمات الأساسيّة ، شأنها شأن « سلسلة العلامات » لدى شوينبرج ، فى **كتاب الضحك والنســيان** «السلسلة» هى التالية : النسيان ، الضحك ، الملائكة ، «ليتوست» ، الحدود ، يتمّ خلال مجرى الرواية تحليل هذه الكلمات الخمس ودراستها وتعريفها وإعادة تعريفها ، وبالتالى تحويلها إلى مقولات للوجود . إنّ الرواية مبنيّة على هذه المقولات كما يُبنى البيت على أعمدة ، أمّا أعمدة **خفّة الكائن الهشّة** فهى : الجاذبيّة ، الخفّة ، النفس ، الجسم ، المسيرة الكبرى ، الخراء ، الكيتش ، التراحم ، الدّوار ، القوّة ، الضعف .

* فلنتوقف عند المخطط المعمارى لرواياتك ، قُسّمَت كلّ رواية من رواياتك - فيما عدا واحدة - إلى سبعة فصول .

** لم أكن أملك - وقد انتهيت من كتابة رواية **المزحة** - أىّ ســبب للدهشة من كونها تشتمل على سبعة أجزاء ، ثمّ كتبت بعد ذلك رواية **الحياة هى فى مكان آخر** . كانت الرواية شبه منتهية ، وكانت مقسّمة إلى ستة أجزاء ، لكنّى لم أكن راضيًا عنها ، كانت القصّة تبدو لى مسطّحة ، وفجأةً راودتنى فكرة أن أدخل فى الرواية قصّةً تدور أحداثها بعد ثلاث سنوات من موت البطل (أى فيما وراء زمن الرواية) ، إنّه الفصل ماقبل الأخير ، أى الفصل السادس : **الأربعينى** ، كلّ شىء بدا

لى دفعة واحدة كاملاً ، وأدركت - فيما بعد - أنّ هذا الجزء السادس يتطابق على نحو غريب مع الجزء السادس من **المزحة** (كوستكا) الذى يُدخِلُ هو الآخر فى الرواية شخصيّة من الخارج ، ويفتح فى جدار الرواية نافذة سريّة . كانت **غراميّات مرحة** فى البداية مؤلفة من عشر قصص ، وعندما حرّرت المجموعة فى صيغتها النهائيّة استبعدت منها ثلاث قصص ، وبدا المجموع متماسكًا إلى حدّ أنّه كان يجسّد مقدّمًا تكوين **كتاب الضحك والنسيان** : التيمات ذاتها ( ولاسيّما تيمة المخاتلة ) تَربِطُ فى مجموعٍ واحد سبع قصص رُبِطت رابعتها وسادستها فضلا عن ذلك بـ « إبزيم » البطل ذاته : الدكتور هافل . فى **كتاب الضحك والنسيان** رُبِطَ الجزءان الرابع والسادس كذلك بالشخصية ذاتها : تامينا ، وعندما كتبت **خفّة الكائن الهشّة** أردت أن أكسر بأىّ ثمن حتميّة الرقم سبعة هذا ، كانت الرواية معدّة منذ زمن طويل على أساس ستة أجزاء ، لكن الجزء الأوّل كان يبدو لى دومًا بدون شكل ، وأخيرًا فهمت أنّ هذا الجزء يُشكل فى الواقع جزءين ، وأنّه يشبه توءمين سياميين متصلين لابد لفصلهما من عمليّة جراحية دقيقة . إنّنى أقص كلّ هذا لأقول إنّ ذلك ليس من جانبى لافتتانًا وهميًا برقم سحرى ، ولا حسابًا عقلانيًا ، بل أمر عميق ، لا واع ، غير مفهوم ، أى كل ما لا أستطيع الإفلات منه . إنّ رواياتى عبارة عن تنويعات على المعمار ذاته القائم على الرقم سبعة .

* إلى أىّ مدى سيصل هذا النظام الرياضى ؟

** خذ **المزحة** . تُحْكى هذه الرواية من قبل أربع شخصيّات : لودوڤيك ، ياروسلاڤ ، كوستكا ، هيلينا . يحتلّ مونولوج لودوڤيك ثلثى الكتاب . أمّا مونولوجات الشخصيات الأخرى فتحتلّ معًا ثلث الكتاب ياروسلاڤ ١/٦ ، وكوستكا ١/٩ ، وهيلينا ١/١٨ ) ، بهذه البنية الرياضية يتحدد ماأسمّيه إضاءة الشخصيّات . يتواجد لودوڤيك فى قلب الضوء مُنارًا من الداخل (بمونولوجه الخاص)، ومن الخارج (كلّ المونولوجات الأخرى ترسم لوحته) ، أمّا ياروسلاڤ فيحتل بمونولوجه سدس الكتاب ، وتُصحّح لوحته التى يرسمها عن نفسه من الخارج بواسطة مونولوج لودوڤيك ... إلى آخره إلى آخره ، كلّ شخصيّة تُنار بكثافة أخرى من الضوء وبطريقة مختلفة ، فى حين أنّ لوسى - إحدى أهمّ الشخصيّات - لاتقول مونولوجها ، وتتمّ إضاءتها من الخارج فقط بمونولوجى لودوڤيك وكوستكا ، وهكذا يضفى عليها غياب الإضاءة الداخلية طابعًا سريًا ، ولا يمكن إدراكه . إنّها تتواجد - إذا صحّ القول - من الجانب الآخر من الجدار الزجاجى ، ولا يمكن من ثمّ مسّها .

* هل هذه البنية الرياضية قصديّة ؟ .

** لا ، كل ذلك اكتشفته بعد ظهور **المزحة** في براغ ، وبفضل مقال ناقد أدبي تشيكي : **هندســـة « المزحة »** . نصّ كاشف في نظري ، بعبارة أخرى ، يفرض هذا «النظام الرياضي» نفسه بشكل طبيعي كما لو كان ضرورة شكل ، ومن ثم فهو لا يحتاج إلى حسابات .

* هل هذا هو مصدر هوسك بالأرقام ؟ في كل رواياتك يتم ترقيم الأجزاء والفصول بعناية .

** أريد أن يكون تقسيم الرواية إلى أجزاء ، والأجزاء إلى فصول ، والفصول إلى مقاطع ، أي بعبارة أخرى : أريد أن يكون **تمفصل** الرواية شــــديد الوضــوح ، كلّ واحد من الأجزاء السبعة هو كلّ في حد ذاته ، كلّ واحد منها يتّسم **بطريقته في القصّ** : مثـلا **الحياة في مكان آخر** : الجزء الأوّل : قــصّ «مستمرّ» (أي : بوجود رابطة سببيّة بين الفصول ) ، الجزء الثاني : قصّ حلمي ، الجزء الثالث : قصّ متقطع (أي بدون وجود رابطة سببية بين الفصول) ، الجزءالرابع : قصّ بوليفوني ، الجزء الخامس : قصّ مستمر ، الجزء السادس : قصّ مستمر ، الجزء السابع : قصّ بوليفوني ، لكلّ جزء منظوره الخاص (أي إنه محكيّ من وجهة نظر أنا خيالي آخر ) ، ولكل جزء ديمومته الخاصّة : إن نظام الديمومة في المزحة هــــو على هذا النحــو : قصير جداً ، قصير جداً ، طويل ، قصير ، طويل ، قصير ، طويل ، أمّا في الحياة هي في مكان آخر فالنظام معكوس : طويل ، قصير ، طويل ، قصير ، طويل ، قصير جداً ، قصير جداً . أمّا الفصول فإنّني أريد أن يكون كلّ منها كلاً صغيراً في حد ذاته ، لهذا ألحّ على ناشريّ أن يوضحوا الأرقام ، وأن يفصلوا الفصول بعضها عن البعض الآخر بكثير من الوضوح . ( إنّ الحلّ المثالي هو الحل الذي اتبعته دار جاليمار الفرنسيّة : كلّ فصل يبدأ على صفحة جديدة ) . اسمح لي أن أقارن مرّة أخرى الرواية بالموسيقى ، إنّ الجزء هو حركة ، أمّا الفصول فهي وحدات القياس ، ووحدات القياس هذه هي إمّا قصيرة أو طويلة أو ذات ديمومة غير منتظمة ، الأمر الذي يقودنا إلى مسألة الإيقاع ، إنّ كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل إشارة موسيقية تدلّ على إيقاعه : **موديراتو** ، **برستو** ، **أداجيو** ، الخ[12] .

(12) كلمات ايطالية يستخدمها كافة المؤلفين الموسيقيين أيّا كانت لغتهم للدلالة علي طبيعة الحركة التي يتوخون من العازفين تحقيقها : بطيئة ، شديدة السرعة ، حالمة ، إلخ . (هـ . م .) .

* هل يتحدد الايقاع إذن بالعلاقة بين ديمومة جزء ما وعدد الفصول التى يحتويها؟

** انظر من وجهة النظر هذه رواية **الحياة هى فى مكان آخر**[13]:

الجزء الأوّل : 11 فصلا من 71 /٤٥ صفحة ؛ موديراتو

الجزء الثانى : 14 فصلا من 31/٢٠ صفحة ؛ الليغريتو

الجزء الثالث : 28 فصلا من 82/٥١ صفحة ؛ الليغرو

الجزء الرابع : 25 فصلا من 30/١٧ صفحة ؛ بريستيسّيمو

الجزء الخامس : 11 فصلا من 96/٦٥ صفحة ؛ موديراتو

الجزء السادس : 17 فصلا من 26/١٤ صفحة ؛ آداجيو

الجزء السابع : 23 فصلا من 23/ ١٤ صفحة ؛ بريستو

كما ترى : الجزء الخامس مؤلّف من 96/٦٥ صفحة ، ومن ١١ فصلاً فقط ، مـجرى هادىء ، بطىء : مـوديراتو ، أمّـا الجـزء الرابـع فـهـو مـؤلّف من 30/١٧ صفحة ومن ٢٥ فصلاً ! وهو مايعطى الانطباع بوجود سرعة كبيرة : بريستيسّيمو .

* الجزء السادس مؤلّف من ١٧ فصلاً ، ويحتلّ 26 صفحة فقط ، هذا يعنى – إذا فهمت جيداً – أنّ لها تواتراً سريعًا ، ومع ذلك فأنت تضع لها إشارة آداجيو ! .

** لأنّ الإيقاع يتحدّد كذلك بشىء آخر : العلاقة بين ديمومة جزء ما والزمن « الحقيقى » للحدث المحكىّ . إنّ الجزء الخامس – **الشاعر يفار** – يمثّـل سنةً كاملة من الحياة ، فى حين أنّ الجزء السادس **الأربعينى** لا يعالج سوى عدّة ساعات من الزمان . إنّ لقصَر الفصول هنا إذن وظيفة تبطىء الزمن ، وتجميد لحظة كبيرة واحـدة ... إنّنىَ أرى أن التـبـاينات بين الأزمنة هام أهمـيّـة خـارقة ! ، إنّـها تؤلّف فى نظرى غالبًا جزءًا من الفكرة الأولى التى أكونّها قبل أن أكتب الرواية بوقت طويل عن روايتى . إنّ هذا الجزء السادس من **الحياة هى فى مكان آخر** ، آداجيو ( جوّ من السـلام والتراحم ) متبوع بالجزء السـابع ، برسـتو ( جوّ مـثير وقاس ) ، أردت فى هذا التبـاين النهائى أن أركز كلّ القوّة العـاطفيّة للرواية ، أمّا **خفّة الكائن الهشّة** فـهى حـالة مناقـضـة تمامًـا ، هنا ، كنت أعـرف منذ بدايـــة العمل أنّ الجزء الأخـير يجب أن يكون بيانيسيمـو وآداجيو (**ابتسـامـة كارينين** : جوّ هادىء ، كـئيب ، مع

---

(13) الأرقام العربية تشير لعدد الصفحات في الطبقة الفرنسية ، والهندية إلي عددها في الطبعة العربية (دار الآداب – 1988) . (هـ . م .) .

بعض الحوادث ) ، وأنّه يجب أن يُسبق بجزء آخر **فورتيسيمو** ، **بريستيـــــسيمو** (**المسيرة الكبرى** : جوّ عنيف ، قاس ، ومع كثير من الحـــوادث ) .

* إنّ تغيير الإيقاع يقتضي إذن تغيير الجوّ العاطفي .

** مرّة أخرى درس هام في الموسيقى ، كلّ مقطع من قطعة موسيقيّة ما يؤثرعلينا شئنا أم أبينا من خلال التعبير العاطفي . إنّ نظام حركات سمفونيّة ما أو سوناتا ما محدّد دومًا بقاعدة غير مكتوبة ، هي قاعدة التناوب بين الحركات البطيئة والحركات السريعة ، وهو مايعني على نحو شبه آليّ : حركات حزينة ، وحركات فرحة . هذه التباينات العاطفيّة صارت نموذجًا مبتذلاً مشؤمًا لم يستطع سوى كبار المؤلفين الموسيقيين (وليس على الدوام) تجاوُزَه . إنّني أعجب - ضمن هذا المنظور لكي أشير إلى مثل معروف جدًا - بسوناتا شوبان التي يؤلّف اللحن الجنائزي حركتها الثالثة ، ماذا يسعنا القول بعد هذا الوداع الكبير ؟ هل هو إنهاء السوناتا كالعادة بلحن رقصة الروندو الحيويّة ؟ حتّى بيتهوفن في سوناتته - العمل ٢٦ - لايفلت من هذا النموذج المبتذل عندما يُتبِــعُ اللحن الجنائزي (الذي هو الحركة الثالثة أيضًا) بحركة أخيرة نشطة ، أمّا الحركَة الرابعة في سوناتا شوبان فهي غريبة تمامًا : بيانيسيمو ، سريعة ، موجزة ، دون أيّ لحـــن ، كما أنّها لاعاطفيّة على نحو مطلق : زوبعة في البعيد ، ضجّة صمّاء تعلن عن النسيان النهائي ، إنّ تجاور هاتين الحركتين ( عاطفي - لاعاطفي ) يأخذ بأنفاسك ، إنّه أصيل بشكل لم يسبق له مثيل ، وإنّني إذ أتحدث عنه فلكي أجعلك تفهم أنّ تأليف الرواية يعني مجاورة فضاءات عاطفيّة مختلفة ، وأنّ هذا هو في نظري فن الروائيّ الأشدّ حذقًا .

* هل أثّـرت تربيتك الموسيقية كثيرًا على كتابتك ؟

** كانت الموسيقى حتى سن الخامسة والعشرين تجذبني أكثر من الأدب ، وكان أفضل شيء أنجزته آنئذ قطعة لأربعة آلات : البيانو ، الآلتـــو ، الكلارينيت ، الطبل . كانت هذه القطعة تجسّد مقدّمًا على نحو كاريكاتيري معمار رواياتي التي لم يكن يخطر على بالي في تلك الحقبة حتّى إمكان وجودها المستقبلي ، هذه القطعة لأربع آلات تنقســم - تصوّر ! - إلى سبعة أجزاء ! ، وكما هو الأمر في رواياتي يتألّف المجموع من أجزاء متباينة على المستوى الشكلي ( جاز ، محاكاة فالس ، فوغ ، كورال ، إلخ ) ، لكل منها تجويق مختلف ( بيانو ، آلتو ، بيانو فقط ، آلتو ، كلارينيت ، طبل ، إلخ ) ، ويتوازن هذا التباين الشكلي بواسطة وحدة تيماتيّة

كبرى : فمن البداية حتّى النهاية نجد تيمتين فقط : أ – ب ، وتقوم الأجزاء الثلاثة الأخيرة على بوليفونيّة كنت أعتبرها في تلك الآونة جديدة تمامًا : تطوّر متزامن لتيمتين مختلفتين ومتناقضتين عاطفيًا ، مثلا فى الجزء الأخير : نكرّر على آلة مسجلّة ، تسجيل الحركة الثالثة ( التيمة أ مُقَدّمَة بوصفها كورالاً احتفاليًا للآلات الثلاث : الكلارينيت والآلتو والبيانو) فى حين يتدخّل – فى الوقت نفسه – الطبل والترومبيت والبوق (على عازف الكلارينيت أن يستبدل آلته بترومبيت ) بتنويع (حسب أسلوب «باريارو ») على التيمة ب ، وكذلك ثمّة تشابه غريب : إذ تظهر فى الجزء السادس لمرة واحدة ووحيدة التيمة الجديدة ج ، تمامًا شأن كوستكا فى **المزحة أو الأربعينى فى الحياة هى فى مكان آخر** . إننى أقصّ عليك ذلك لأبيّن لك أنّ شكل الرواية – «بنيتها الرياضيّة» – ليست شيئًا محسوبًا ، وإنّما هو أمر لاواع ، هو استحواذ ، لقد فكرت فى الماضى أنّ هذا الشكل الذى يستحوذ علىّ هو نوع من التعريف الجبرى لشخصى ، لكنّى ذات يوم منذ عدّة سنوات اضطررت – بينما كنت عاكفًا بانتباه شديد على الرباعية – العمل ١٣١ – لبيتهوفن – للتخلّى عن هذا المفهوم النرجسى والذاتى للشكل . انظر :

**الحركة الأولى** : بطىء ، شكل الفوغ ، ٧٫٢١ دقيقة

**الحركة الثانية** : سريع ، شكل لاتصنيف له ، ٣٫٢٦ دقيقة

**الحركة الثالثة** : بطىء ، مجرّد عرض لتيمة واحدة ، ٠٫٥١ دقيقة

**الحركة الرابعة** : بطىء وسريع ، شكل تنويعات ، ١٣٫٤٨ دقيقة

**الحركة الخامسة** : سريع جداً ، سكيرزو ، ٥٫٣٥ دقيقة

**الحركة السادسة** : بطىء جداً ، مجرّدعرض لتيمة واحدة ، ١٫٥٨ دقيقة

**الحركة السابعة** : سريع ، شكل سوناتا ، ٦٫٣٠ دقيقة

ربّما كان بيتهوفن أكبر مهندس فى الموسيقى ، لقد ورث السوناتا التى تمّ تصوّرها بوصفها دورة من أربع حركات ، غالبًا مايتم جمعها بشكل تعسّفى ، كما أن الحركة الأولى منها ( والمكتوبة فى **شكل سوناتا**) كانت دومًا أشدّ أهمّية بكثير من الحركات التالية ( المكتوبة فى شكل روندو أو خلاف ذلك) ، وقد انطبع تطوّر بيتهوفن الفنّى كلّه بإرادته تحويل هذا التجميع إلى وحدة حقيقية ، وهكذا فإنّه فى سوناتاته للبيانو يقوم شيئًا فشيئًا بتحريك مركز الثقل من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة ، ويقلّص السوناتا غالبًا إلى جزءين فقط (تفصل بينهما أحيانًا حركة وسطى ، كما هو الحال فى السوناتات – عمل ٢٧ رقم ٢ وعمل ٥٣ ، وأحيانًا متجاورين كما هو الأمر فى السوناتا – عمل ١١١) ، ويشتغل على التيمات ذاتهافى مختلف الحركات ، إلخ .

لكنّه فى الوقت ذاته يحـاول أن يُدخِل في هذه الوحـدة أقـصى مـايمكن من التنوّع الشكلى ، إنّه يُدخِلُ عدّة مرّات فوغًا كبيراً فى سوناتاته ، وتلك علامة شجاعة خارقة لأنّه لابد للفوغ من أن يبدو فى السوناتا آنئذ مختلفًا اختلاف المقالة حول انحطاط القيم عن بقية الأجزاء فى رواية بروخ . إنّ الرباعية – عمل ١٣١ – هى قمّة الكمال المعمارى ، ولا أريد أن أسترعى انتباهك إلا إلى مسألة واحدة سبق وأن تطرّقنا إليها : تنوع الديمومات ، إنّ الحركة الثالثة أقصر بخمس عشرة مرّة من الحركة التى تليها ! ، كما أنّ الحركتين الأقصر على نحـو غريب ( الثالثة والسادسة ) هما اللتان تربطان وتبقيان على هذه الأجزاء السبعة شديدة التباين ! ، ولو كانت هذه الأجزاء ذات طول واحد لانهارت الوحدة ، لماذا ؟ لا أعرف أن أشرح ذلك ، إنّ الأمر هكذا . سبعة أجزاء من نفس الطول ستكون كسبعة خزائن كبرى موضوعة جنبًا إلى جنب ، وبهذه المناسبة أودّ أن أضرب مثلاً آخر : إن أوّل أسطوانة سمعتها فى حياتى كانت تحتوى كونشرتو باخ لأربعة بيانوهات ، حسب ڤيڤالدى ، كان لى من العمـر آنئذ عشر سنين ، وكنت مسحوراً بالحركة الثانية **لارغو** ، ولكن ماذا فى هذه الحركة مما يثير الإعجـاب ؟ إنّ شكلها هو آ – ب – آ . التيمة آ : حوار بسيط جداً بين البيانو والأوركسترا – ٧٠ ثانية . التيمة ب : البيانوهات الأربعة بدون أوركسترا ، بدون لحن ، مجرّد سلسلة من الدوزنات ، سطح مياه ساكن – ١٠٥ ثانية . ثم استعادة التيمة آ مع وحدة أو وحدتى قياس – ١٠ ثانية ! تصوّر هذا **اللارغو** مؤلّفًا فقط من جزءين آ – ب . بدون هذه الثوانى العشر من الاستعادة لايمكن للقطعة أن تقف على قدميها ، أو تصوّر التيمة آ ، وقد استعيدت بكاملها : ٧٠ ثانية – ١٠٥ ثانية – ٧٠ ثانية . أولن يكون اتساقًا مرهقًا ؟ الواقع أن اتساق المخطط (آ – ب – آ) كان يحتاج أن يُعوّض باللا اتساق الجذرى فى الديمومة ! . إنّ ماسحرنى إذن – عندما كنت طفلاً – فى هذا **اللارغو** كان جمال النسب . جمال رياضى ٧٠ – ١٠٥ – ١٠ ، وهذا مايعنى :

١٠ × ٧ – ١٥ × ٧ – ( ١٠ × ٧ : ٧ ) ؛ وهو مايعنى : ٢ – ٣– ( ٢ : ٧ ) ، ولكن لنترك ذلك .

* إنّك لم تتحدث أبداً تقريبًا عن **ڤالس الوداعات** .

** مع أنّها بمعنى ما من أعزّ رواياتى على ، لقد كتبتها – كما هو شأنى فى غراميات مرحة – بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتى لغيرها ، لا ، بل كتبتها كذلك فى حالة ذهنيّة مختلفة وبسرعة أكبرأيضـًا .

* ليس فيها سوى خمسة أجزاء !

** إنّها تعتمد على نموذج شكلى مختلف اختلافًا كليًا عن رواياتي الأخرى ، إنّها رواية متناسقة و بدون استطرادات ومؤلّفة من مادّة واحدة ومحكيّة على نفس الايقاع ، و ذات طابع مسرحي ومؤسلبة ، وقائمة على شكل القودقيل . فى غراميّات مرحة يمكنك أن تقرأ قصّة **الندوة** ، وهى باللغة التشيكية **سمبوزيوم** ، إشارة محاكاة لـ « **سمبوزيون** » (المائدة) لأفلاطون ، مناقشات طويلة حول الحب ، والحق أنّ **الندوة** مؤلفة تماماً شأن **قالس الوداعات** : قودقيل فى خمسة فصول .

* ماذا تعنى بالنسبة لك كلمة قودقيل ؟

** شكل يضفى أهميّةً كبرى على العقدة مستخدمًا لذلك جهاز الصدف غير المنتظرة والمبالغ فيها ، وليس هناك ماهو أكثر إثارة للشك فى رواية ما ، وأكثر هزءًا وسخفًا وسوء ذوق من العقدة وشطحاتها الفودفيلية . حاول الروائيّون بدءًا من فلوبير التخلّص من زخارف العقدة لتصير الرواية بذلك غالبًا أشدّ رمادية من أكثر ضروب الحياة رمادية ، ومع ذلك لم يشعر الروائيون الأول بأىّ حرج أمام ماهو غير محتمل ، ففى الكتاب الأوّل من **دون كيشوت** ثمّة حانة فى مكان ما من أسبانيا يلتقى فيه الناس جميعاً بصدفة محضة : دون كيشوت ، سانشو بانسا ، وأصدقاؤهم ، الحلاق ، والخورى ، ثم كاردينيو ، الشاب الذى سرق منه شخص يُدعى دون فيرناند خطيبته لوساند ، ولكن قريباً أيضًا دوروتيه ، الخطيبة المهجورة من قبل دون فيرناند ذاته ، ثم بعد ذلك دون فيرناند هذا مع لوساند ، ثم ضابط استطاع الهرب من السجن العربى ، ثم أخوه الذى يبحث عنه منذ سنوات ، ثم أيضًا ابنته كلير ، لابل وعشيق كلير الذى يلحق بها حيثما ذهبت ، ويتبعه خدمُ والده ... تراكمٌ من الصدف واللقاءات غير المحتملة على الإطلاق ، سوى أنّه لايتوجّب اعتبار هذا التراكم لدى سرفانتس كما لو أنّه سذاجة أو عدم مهارة ، فالروايات فى ذلك الوقت لم تكن قد أبرمت مع القارىء حلف الاحتمال ، إنّها لم تكن تريد إخفاء الواقع ، بل كانت تريد أن تسلّى ، وأن تدهش ، وأن تفاجىء ، وأن تُسحر . كانت الروايات لعبيّة ، ومن هنا كانت تكمن مهارتها . وتمثل بداية القرن التاسع عشر تغيّرًا هائلاً فى تاريخ الرواية ، أكاد أقول شبه صدمة ، فهدف محاكاة الواقع جعل من حانة سرفانتس دفعة واحدة مدعاة للسخرية . يثور القرن العشرون غالبًا ضد ميراث القرن التاسع عشر ، سوى أنّ مجرّد العودة إلى حانة سرفانتس لم تعد ممكنة أبدًا ، بينها وبيننا فرضت تجربة الواقعية نفسها فى القرن التاسع عشر بحيث لم يعد بوسع لعبة الصدف غير المحتملة أن تكون بريئة ، فهى تصير إمّا مضحكة عن

قصد ، ساخرة ، هازئة ( **كهوف الفاتيكان** ، أو **فيرديوروك** ، مثلاً ) وإما تصير خارقة ، حلميّة . ذلك هو حال أول رواية لكافكا : أمريكا . اقرأ الفصل الأوّل مع اللقاء غير المحتمل لكارل روسمان وعمّه : إنّه أشبه بذكرى تحنّ إلي حانة سرفانتس، لكنّ الظروف غير المحتملة في هذه الرواية (بله المستحيلة) تُستدعى على نحو من الدقة والإيهام بالواقع بحيث أننا نشعر وكأننا ندخل في عالم – على لااحتماليته – أشدّ واقعية من الواقع ، فلنتذكر ذلك جيّداً : لقد دخل كافكا في عالمه الأول «فوق – الواقعي» (في أول «اتحاد للواقع والحـــــلم» يقوم به) – من خلال حانة سرفانتس – عبر باب الڤودڤيل .

* إنّ كلمة ڤودڤيل توحي بفكرة التسلية .

** كانت الرواية الأوربية الكبرى في بداياتها تسلية ، وما يزال يحن إليها كلّ الروائيّين الحقيقيين ! . إنّ التسلية لا تستبعد من ثمّ الخطورة بأيّ حال من الأحوال ، نتساءل في **فالس الوداعات** : هل يستحق الإنسان أن يعيش على هذه الأرض ؟ أولا يجب « تحرير الكوكب من آثار الإنسان » ؟ إنّ توحيد أقصى ضرب من خطورة السؤال وأقصى ضرب من خفّة الشكل هو طموحي منذ البداية ، وليس المقصود هنا مجرّد طموح محض فنّي . إنّ اتحاد شكل عابث وموضوع خطير يكشف مآسينا ( تلك التي تجري على أسرّتنا شأن تلك التي نقوم بتمثيلها على كبار مسارح التاريخ ) في تفاهتها الرهيبة .

* هناك إذن شكلان نموذجيان في رواياتك : ١– التأليف البوليفوني الذي يوحّد عناصر متباينة في معمار قائم على الرقم سبعة . ٢– التأليف الفودفيلي المتسق المسرحي ، والذي يقارب اللامحتمل .

** أحلم دومًا بخيانة كبرى غير منتظرة ، لكنّي في الوقت الحاضر لم أستطع التخلّص من زواجي بهذين الشكلين في آن واحد .

# الجزء الخامس

## فى مكان ما . هناك

لايخترع الشعراء القصائد

فالقصيدة موجودة في مكان ما ، هناك

منذ زمن طويل جدا ، هي هناك

ولا يفعل الشاعر شيئا سوى أن يكشف عنها

جان سكاسيل

# ١

يروى صديقى جوزيف سكفورسكى فى واحد من كتبه هذه القصة الحقيقية :

دُعى مهندس براغى للاشتراك فى ندوة علميّة تعقد فى لندن ، وقد ذهب وشارك فى الجلسات ثمّ عاد إلى براغ ، وبعد ساعات من عودته تناول فى مكتبه صحيفة **رود برافو** – وهى صحيفة الحزب الرسميّة – وقرأ فيها : قرر مهندس تشيكى ، كان قد نُدب للمشاركة فى ندوة فى لندن – بعد أن أطلق تصريحًا أمام الصحافة الغربيّة شتم فيه وطنه الاشتراكى – أن يبقى فى الغرب .

ليست الهجرة غير المشروعة التى يرافقها مثل هذا التصريح أمرًا تافهًا ، إذ إنّها تعنى عشرين سنة فى السجن ، لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدّق عينيه ، وحين دخلت سكرتيرته مكتبه ، ذُهلت لدى رؤيتها له قائلة : ياإلهى ، كيف عدت ! ، غير معقول ، ألم تقرأ ماكتب عنك ؟

رأى المهندس الخوف فى عينى سكرتيرته ، ماذا يسعه أن يفعل ؟ هُرع إلى إدارة تحرير **رود برافو** ، وهناك عثر على المحرّر المسؤول عن نشر الخبر ، وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً ، إذ إنّ المسألة مزعجة حقًا ، لكنه - هو المحرّر - لا دخل له فى الموضوع ، فقد تلقّى نصّ الخبر مباشرة من وزارة الشئون الداخلية .

ذهب المهندس إلى الوزارة إذن ، وهناك قيل له : نعم ، صحيح ، إنّه ولا شكّ خطأ قد وقع ، لكنّهم - فى الوزارة - لا دخل لهم فى الأمر ، فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات فى السفارة بلندن ، طلب المهندس نشر تكذيب للخبر ، فقيل له : التكذيب غير ممكن ، لكنّهم أكدوا له أنّه لن يتعرّض لشىء ، وأنّ بوسعه الاطمئنان .

لكن المهندس لم يطمئن ، إذ سرعان ماانتبه - على العكس - إلى أنّه يخضع لرقابة صارمة ، وإلى أنّ محادثاته الهاتفيّة قيد التسجيل ، وإلى أنّه ملاحق فى الشوارع ، لم يعُد يسعُه النوم ، ثمّ صار نومه حافلاً بالكوابيس ، إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط ، فغامر - معرّضا نفسه لأشدّ المخاطر - كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة ، لقد صار بذلك مهاجراً فعلاً .

## ٢

هذه القصّة التى سردتها واحدة من القصص التى ستوصف دون تردّد باعتبارها قصّة **كافكاوية** ، وتبدو هذه الكلمة المستخلصة من مبدع فنّى ، والتى تنطوى على صور استخدمها روائى فقط ، كما لو أنّها القاسم المشترك الأعظم لأوضاع (أدبيّة وحقيقيّة معًا ) لا تسمح أيّة كلمة أخرى بإدراكها ، ولا تقدّم علوم السياسة أو الاجتماع أو النفس مفتاحًا لفهمها .

ولكن ماهى **الكافكاوية** ؟ فلنحاول وصف بعض مظاهرها :

**أولاً** : واجه المهندس سلطة لها **طابع متاهة بلا حدود** ، لن يبلغ أبدًا نهاية دهاليزها اللانهائيّة ، ولن ينجح أبدًا افى العثور على من صاغ الحكم القاطع ، فهو إذن فى الوضع ذاته الذى وجد فيه نفسه جوزيف «ك» . فى مواجهة المحكمة أو المسّاح «ك» . فى مواجهة القصر . إنّهم جميعًا فى وسط عالم واحد ، وهذا العالم عبارة عن مؤسّسة متاهيّة هائلة لايستطيعون عنها فكاكًا ، ولايستطيعون فهمها .

غالبا ماعرّى الروائيّون – قبل كافكا – المؤسسات بوصفها ساحات تتصارع فيها المصالح الشخصيّة أو الاجتماعيّة ، أمّا لدى كافكا ، فالمؤسّسة آليّة تخضع لقوانينها الذاتيّة التى وضعها مجهول فى زمن غير معلوم ، وهى قوانين لاعلاقة لها بالمصالح البشريّة ، وبالتالى فهى قوانين غامضة .

**ثانيًا:** يشرح عمدة القرية لـ « ك » بالتفصيل فى الفصل الخامس من رواية **القصـــر** قصّة ملفّه الطويلة ، فلنوجزها : منذ عشر سنوات تلقّت البلدية اقتراحًا من القصر بتعيين مسّاح فى القرية ، لكن جواب العمدة كان سلبيًا (فلا أحد بحاجة إلى مسّاح) ، بيد أنّ الجواب ضلّ طريقه فى مكتب آخر ، وهكذا تضافرت ضروب عديدة من سوء التفاهم البيروقراطى خلال سنوات طوال ، أدّت إلى أن ترسل ذات يوم خطـــأ دعوة إلى «ك» . للعمل كمسّاح فى اللحظة التى كانت المكاتب المعنيّة بالأمر جميعًا فى طريقها لتصفية الاقتراح القديم الذى غدا بلا موضوع . بعد رحلة شاقّة وصل «ك» . إذن إلى القرية خطأ ، أكثر من ذلك : لما لم يكن هناك أىّ عالم آخر ممكن بالنسبة له سوى هذا القصر وهذه القرية ، فإن وجوده كلّه ليس إلا خطأ .

يشبه الملف فى العالم الكافكاوى الفكرة الأفلاطونيّة ، إنّه يمثل الواقع الحقيقى ، فى حين أن الوجود المادى للإنسان ليس إلا انعكاسًا معروضًا على شاشة الأوهام ، والحقيقة ، إنّ المسّاح «ك» . والمهندس البراغى ليسا إلا ظلّى ملفّيهما ، لا بل إنّهما أقلّ من ذلك بكثير : إنّهما ظلا خطأ فى ملف ، أى أنهما ظلان لايملكان حتّى الحق فى الوجود كظلّين .

بيد أنّه إذا لم تكن حياة الإنسان إلا ظلاً ، وإذا كان الواقع الحقيقى موجودًا فى مكان آخر – فى مكان حصين فى اللاإنسانى أو فى الإنسانى – فإننا ندخل دفعةً واحدةً فى علم اللاهوت ، والحق أنّ أوائل مفسّرى كافكا قد فسّروا رواياته كما لو أنّها حكايات دينية رمزيّة .

يبدو هذا التفسير لى باطلاً ، (لأنّه يرى الرمز حيث كان كافكا يدرك أوضاعًا عينيةً من الحياة الإنسانية) ، لكنّه مع ذلك كاشـــــف :

فحيثما تواجه السلطة تحدّيًا تنتج آليًا لاهوتها الخاصّ بها ، وحيثما تتصرّف كإله تستثير نحوها مشاعر دينيّة ، ويمكن – آنئذٍ – وصف العالم بمفردات لاهوتيّة .

لم يكتب كافكا حكايات دينيّة رمزيّة ، لكنّ **الكافكاوية** (فى الحياة الواقعيّة والتخييلية) لاتنفصل عن مظهرها اللاهوتى (أو بالأحرى : ***اللاهوتى المزيّف*** ) .

**ثالثًا:** لايستطيع راسكولينكوف تحمّل عبء شعوره بالذنب ، ولكي يستريح ، يرضى طواعية بالعقاب ، إنّه الوضع المعروف الذى **تبحث فيه الخطيئة عن عقاب** .

أمالدى كافكا فالمنطق معكوس ، إذ لايعرف المُعَاقب سبب عقابه ، وتبلغ عبثيّة العقاب درجة لايستطيع المتّهم تحمّله ، فيودّ -كيما يستريح- أن يعثرَ على تبريرٍ لعقابه: **العقاب هنا يبحث عن الخطيئة** .

لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة ، وهذا العقاب يطالب بالجريمة التى لم تُقترف بعد : فالمهندس الذى اتّهم بالهجرة ينتهى إلى أن يهاجر بالفعل ، لقد عثر العقاب أخيراً على الخطيئة .

يقرر «ك» . فى الفصل السابع من **القضيّة** – باعتباره لا يعرف التهمة الموجّهة إليه – أن ينظر فى حياته كلّها ، وفى ماضيه كلّه «حتى فى أقلّ تفاصيلهما أهمّيّة» ، لقد بدأت آلة «الشعور الذاتى بالذنب» بالعمل ، **والمتهم يبحث عن خطيئته** .

ذات يوم تتلقى آماليا رسالة فاحشة من موظف فى القصر ، تشعر بالاعتداء عليها فتمزّق الرسالة ، لم يكن القصر بحاجة لكى يندّد بسلوك آماليا الأرعن ، فالخوف (وهو ذات الخوف الذى رآه المهندس فى عينى سكرتيرته) يؤثر تلقائيًا ، وهكذا بات الناس جميعا يتفادون أسرة آماليا ، كما لو أنها مصابة بالطاعون ، دون أىّ أمرٍ أو إشارةٍ واضحةٍ من القصر بهذا المعنى .

يريد والد آماليا أن يدافع عن أسرته ، لكنّه يُواجه صعوبة تتجلى لا فى عدم العثور على مؤلف الحكم ، بل فى أن الحكم نفسه غير موجود ! ... إذ لكى يستأنف المرء حكمًا ، أو لكى يطلب العفو ، لابد أولاً من أن يكون محكومًا ! ، وهكذا يتوسّل الوالد إلى القصر كيما يعلن عن جريمته . ليس من الممكن الاكتفاء إذن بالقول هنا إنّ العقاب يبحث عن الخطيئة ، ففى هذا العالم اللاهوتى المزيّف **يتوسل المعاقَبُ كيما يُعترف به مذنبًا** .

يحدث غالبًا ألا يتمكن أحد سكان براغ اليوم[14] من العثور على أىّ عمل إذا ما غُضِبَ عليه ، فيطلب عبثًا شهادة تتضمن إشارة إلى اقترافه خطأً ما ، وأنّه – بسبب ذلك – ممنوع من العمل ، لكنّه يعجز عن الحصول على مثل هذا الحكم ، ولمّا كان العمل فى براغ واجبًا نصّ عليه القانون ، فإنّه ينتهى إلى أن يُتّهم بالطفيلية ، وهذا يعنى أنّه يُذنب بتخليص نفسه من العمل . **العقاب هنا يجد الخطيئة** .

---

(14) من الطبيعي أن القارئ يدرك أن كلمة اليوم تشير إلي التاريخ الذي كتبت فيه هذه المقالة ، أي قبل انهيار الحكم الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا (هـ.م).

**رابعًا** : تبدو حكاية المهندس البراغى هذه حكايةً مضحكةً ، مزحة تستثير الضحك ، رجلان من عامّة الناس (لا «مفتشين» كما تحملنا على الظن الترجمة الفرنسيّة) ، يُفاجئان ذات صباح جوزيف «ك» . فى سريره ، ويُعلنان له أنّه موقوف ، ويأكلان فطوره ، ولمّا كان «ك» . موظفًا شديد الانضباط فإنّه – بدلاً من طردهما من شقته – يُدافع عن نفسه مطوّلاً أمامهما ، وهو فى ثياب نومه . عندما قرأ كافكا لأصدقائه الفصل الأوّل من القضية ضحك الجميع ، بما فيهم المؤلّف .

يحلم فيليب روث بفيلم مستوحى من **القصـــر** : ويرى غروشو فى دور المسّاح «ك». وشيكو وهاربو فى دور المساعديْن . نعم ، إنه على حق : فالكوميديا لا تنفصل عن جوهر **الكافكاويّة** ذاتها .

لكنّ ارتياح المهندس عندما يعرف أنّ حكايته كوميدية سيكون ارتياحًا شديد الرداءة ، إذ يجد نفسه سجين مزحة حياته الخاصّة ، كما تجد السمكة نفسها سجينة قارورة ، إنّه لا يرى ذلك مضحكًا ، والحق إن المزحة ليست مضحكة إلا فى نظر الذين يقفون أمام القارورة ، بالمقابل ، تصحبنا **الكافكاويّة** إلى داخل ، إلى أحشاء المزحة ، إلى **رعب الكوميدى** .

لا يمثل الكوميدى فى عالم **الكافكاويّة** لحنًا مضاداً للتراجيـــدى (التراجيكوميدى) كما هو الأمر لدى شكسبير ، فهو لا يتواجد هنا ليجعل من التراجيدى أكثر قابلية للتحمّل ، بفضل خفّة اللهجة ، إنّه لا يرافق التراجيدى ، **بل يحطّمه فى المهد** حائلاً بذلك بين الضحايا وبين السلوى الوحيدة التى يسعهم أن يأملوها : سلوى أن يجد الضحايا أنفسهم فى عظمة (العظمة الحقيقية أو المفترضة ) التراجيديا . لقد خسر المهندس وطنه وضحك كلّ المستمعين .

## ٣

ثمّة مراحل فى التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة روايات كافكا .

ماأكثر المرّات التى سمعت فيها الناس – عندما كنت لاأزال أعيش فى براغ – يطلقون على سكرتاريا الحزب (وهى دار بشعة الهندسة ، أقرب إلى الحداثة) اسم « القصر» ، وما أكثر المرّات التى سـمعت فيها الناس يطلقون على المسئول الثانى

فى الحـــــزب (الرفيق هندريش) اسم كْلامْ (وهو اسم جـميل لاسيما وأنّ كلمة KLAM تعنى فى اللغة التشيكيـــة «سرابًا» أو «خدعة») .

سجن الشاعر ( س ) – وهو من كبار الشخصيّات الشيوعية – إثر محاكمة ستالينيّة فى الخمسينات ، فكتب فى سجنه ديوان شعر صرّح فيه بإخلاصه للشيوعيّة رغم كلّ المصائب التى حلّت به ، لم يكن ذلك جبنًا ، إذ رأى الشاعر فى إخلاصه ( إخلاصه لجلاّديه) علامة فضيلته واستقامته ، وقد أطلق عليه البراغيون عندما علموا بذلك وبشىء من السخرية : اعتراف **جوزيف «ك»**. **بالجميل !** .

كانت الصور والأوضاع وحتّى الجُمل الدقيقة المستخلصة من روايات كافكا تؤلّف جزءًا من الحياة فى براغ .

ربما حملنا قولنا ذلك على أن نستنتج مايلى : إذا كانت صور كافكا حيّةً فى براغ ، فلأنها كانت تتنبأ بالمجتمع الشمولى .

لكنّ هذا القول يحتاج إلى تصحيح : إنّ **الكافكاويّة** ليست مصطلحًا سوسيولوجيًا أو سياسيًا ، لقد فُسّرت روايات كافكا بوصفها نقدًا للمجتمع الصناعى ، وللاستغلال ، وللاستغراب ، وللأخلاق البورجوازيّة ، وبإيجاز للرأسماليّة ، لكننا لا نعثر فى عالم كافكا على أىّ شىء تقريبًا مما تنطوى عليه الرأسماليّة : ليس فيه المال أو سلطته ، ولا التجارة ، ولا الملكيّة والملاك ، ولا صراع الطبقات .

كما أن **الكافكاويّة** لا تستجيب أيضًا لتعريف الشموليّة ، فليس فى روايات كافكا الحزب ولا الأيديولوجيّة ومفرداتها ، ولا السياسة ، ولا الشرطة ، ولا الجيش .

يبدو أن **الكافكاويّة** تمثل إذن – بالأحرى – قوّةً كامنةً أوّليّةً فى الإنسان وعالمه ، وهى قوّة كامنة – غير محدّدة تاريخيّا – ترافق الإنسان حتّى الأبد تقريبًا .

ولكن هذا التدقيق لا يلغى السؤال : كيف يمكن أن تمتزج روايات كافكا مع الحياة فى براغ ؟ وكيف يمكن أن تعتبر الروايات ذاتها فى باريس بوصفها التعبير الغامض عن عالم المؤلّف الذاتى حصرًا ؟ هل يعنى ذلك أن القوّة الكامنة للإنسان وعالمه التى يُطلق عليها **كافكاويّة** تتحوّل إلى مصائر عيانيّة على نحو أسهل فى براغ منه فى باريس ؟

هناك نزعات فى التاريخ الحديث تنتج **الكافكاويّة** فى البعد الاجتماعى الكبير : التركيز المتدرّج للسلطة التى تنزع نحو الاستئلاه ، تحوّل النشاط الاجتماعى إلى بيروقراطيّة مما يجعل من المؤسسات كلّها **متاهات بلا حدود** ، ومن ثمّ محو شخصيّة الفرد الذى ينتج عن هذا التحوّل .

لقد أوضحت الدول الشموليّة – بوصفها تركيزًا أقصى لهذه النزعات – العلاقات الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية ، لكننا إذا كنا لانعرف فى الغرب أن نرى هذه العلاقات ، فليس لأن المجتمع الذى يوصف على أنّه ديمقراطى أقلّ كافكاويّة من مجتمع براغ اليوم فحسب ، بل لأننا فقدنا هنا – فيما يبدو لى – معنى الواقع بشـــكل قطعى .

ذلك أن المجتمع الموصوف بالديمقراطى يعرف هو الآخر أيضًا العمليّة التى تشىء الفرد ، وتجعل المجتمع بيروقراطيًا ، لقد غدا الكوكب كلّه مسرحًا لهذه العمليّة ، وإذا كانت روايات كافكا هى التعبير الخيالى والشعرى عن هذه العمليّة ، فإن الدولة الشموليّة هى تعبيـرها النثـرى والمادىّ .

ولكن ، لماذا كان كافكا أوّل روائىّ يدرك هذه النزعات التى لم تظهر مع ذلك على مسرح التاريخ إلا بعد موته ؟

## ٤

إذا شئنا ألا نستسلم لإغراء الخرافات والأساطير ، فإننا لن نعثر على أثر هامّ لصالح فرانز كافكا السياسية ، وبهذا المعنى تميّز عن كلّ أصدقائه البراغيين من ماكس برود وفرانز فيرفيل وإيغون إرفين كيش ، إلى جميع الطلائع التى كانت بزعمها معرفة وجهة التاريخ تسعد بذكر وجه المستقبل .

كيف حدث إذن أن يكون بوســعنا أن نتلقّى اليوم لا عمل هؤلاء ، بل عملَ رفيقهم المتوحّد المنطوى على نفسه المنكبّ على حياته وفنّــــه بوصفه نبوءةً اجتماعيّةً سياسيّةً محرّمةً – بسبب ذلك – فى جزء كبير من العالم ؟

فكرت ذات يوم بهذا السرّ بعد أن حضرت مشهدًا صغيرًا لدى صديقة قديمة لى ، لقد اعتقلت هذه المرأة خلال المحاكمات الستالينية فى براغ عام ١٩٥١ ، وأدينت بسبب جرائم لم ترتكبها ، وقد وجد مئات الشيوعيين فى تلك الحقبة أنفسهم فى وضعها ، كانوا قد تماهوا طوال حياتهم كليًا فى حزبهم ، وعندما صـار هذا الحزب هو من يتّهمهم – قبلوا – على غرار جوزيف «ك» ، «النظر فى حياتهم الماضية حتّى فى أدقّ التفاصيل» كيما يعثروا على الخطأ المستور ، وكيما يعترفوا فى النهاية بجرائم وهميّة ، بيد أنّ صديقتى نجحت فى أن تنقذ حياتها لأنها رفضت – بفضل شجاعتها الخارقة – أن تخضع شأن رفاقها وشأن الشـاعر (س) لعمليّة «البحث عن خطيئتها» . وبما أنّها رفضــت – بذلك – مساعدة جلاّديها ، فقد صارت غير صالحة

للاستعمال في المشهد الأخير من المحاكمة ، وهكذا حُكم عليهابالسجن المؤبّد بدلاً من الإعدام ، وبعد خمسة عشر عاماً أُفرج عنها ، وأعيد لها الاعتبار .

اعتقلت هذه المرأة في الوقت الذي كان فيه طفلها يبلغ من العمر عامًا واحدًا ، وعندما خرجت من السجن كان ابنها قد بلغ إذن من العمر ستة عشر عامًا ، فاستطاعت آنئذ أن تتمتع بسعادة العيش معه في عزلة متواضعة . لا شك أن ارتباطها العاطفي به كان مفهومًا ، وعندما ذهبتُ ذات يوم لرؤيتهما كان ولدها قد بلغ السادسة والعشرين من عمره ، وجدت الأمّ تبكي ضيقًا وانزعاجًا ، ولم يكن هناك سبب حقيقي لبكائها فعلاً : كان الابن قد استيقظ صباحًا متأخّرًا أو شيئًا من هذا القبيل . قلت للأم : «لم تغضبين لمثل هذه السخافة ؟ هل هذا سببٌ كافٍ للبكاء ، إنّك تبالغين !» .

وبدلاً من الأم أجابني الإبن : « لا ، إن أمي لا تبالغ ، إن أمي امرأة ممتازة وشجاعة ، فقد قاومت حيث فشل الناس جميعًا في المقاومة ، وهي تريدني أن أصير رجلاً شريفًا ، حقا، لقد استيقظت متأخرًا جدًا ، لكنّ ماتؤاخذني عليه أمي شيء أكثر عمقًا ، إنّه سلوكي ، سلوكي الأناني ، أودّ أن أصير ماتريد أمي أن أصيره ، وإنّي لأعدُها بذلك أمامك » .

إن مالم ينجح الحزب في تحقيقه مع الأم ، نجحت الأم بتحقيقه مع الابن ، فقد أرغمته على التماهي في هذا الاتهام السخيف ، أرغمته على الذهاب «للبحث عن خطئه» ، وعلى الاعتراف به علنًا . شهدت – مذهولاً– هذا المشهد من محاكمة ستالينية صغيرة ، وفهمت دفعة واحدة أنّ الآليّات النفسيّة التي تتحكم بالأحداث التاريخيّة الكبرى (والتي تبدو خارقة ولاإنسانيّة) هي ذاتها التي تتحكم بالأوضاع الحميمة (العاديّة والمفرطة في إنسانيّتها) .

## ٥

توضّح الرسالة الشهيرة التي كتبها كافكا ، والتي لم يرسلها لأبيه –على نحو ممتاز– أنّ كافكا قد استخلص من الأسرة ومن العلاقة بين الطفل وسلطة الأبوين المقدّسة معرفته بتقنية الشعور بالذنب التي صارت إحدى كبرى تيمات رواياته ، ففي قصّة الحكم – وهي قصّة شديدة الصلة بتجربة المؤلّف العائليّة – يتّهم الأب ابنه ويأمره أن يغرق نفسه ، يقبل الابن ذنبه الخيالي ، ويذهب ليلقي بنفسه في النهر طواعية شأن خَلَفِهِ فيما بعد – جوزيف «ك» . الذي سيذهب – بعد أن أدانته منظمة

غامضة – لذبح نفسه . يفضح الشبه بين الاتّهامين والتجريمين وتنفيذ الحكمين الاستمراريّة التى تربط فى مبـــــدع كافكا بـــين «الشموليّة» العائليّة الحميمة و«شموليّة» رؤاه الاجتماعية الكبرى .

ينزع المجتمع الشمولى – ولا سيّما فى تجلّياته القصوى – إلى مسح الحدود بين العام والخاص ، وتُطالب السلطة التى تصير معتمة أكثر فأكثر أن تكون حياة المواطنين شفّافةً إلى أقصى حدّ ، هذا المثل الأعلى الذى يتجلّى فى حياة بلا أسرار يتطابق والمثل الأعلى الذى يتجلّى فى أسرة نموذجية : فلا يحق للمواطن أن يخفى شيئًا أمام الحزب أو الدولة ، شـــأن الطفل الذى لا يحقّ له أن تكون له أسراره فى مواجهة أمه أو أبيه ، والمجتمعات الشموليّة تبدى – فيما تروّجه عن نفسها – ابتسامة مثلى : فهى تريد الظهور بوصفها « أسرة كبيرة واحدة » .

يقال غالبًا إن روايات كافكا تعبّر عن الرغبة الجامحة بالجماعة وبالاتصال الإنسانى ، ويبدو أنّ الكائن المخلوع من جذوره الذى كانه «ك» . لا هدف له إلا التغلّب على لعنة عزلته ، غير أنّ هذا التفسير ليس قولاً مكروراً ، أو اختصاراً للمعنى فحسب ، بل هو مضادٌ للمعنى أيضًا .

لم يكن المسّاح «ك» . على الإطلاق باحثًا عن الناس وحرارتهم ، ولم يكن يريد أن يصير «إنسانًا بين الناس» شأن أوريست سارتر ، بل كان يريد أن يكون مقبولاً، لا من جماعة ما ، بل من مؤسسة ، ولكى يتوصّل إلى ذلك عليه أن يدفع الثمن غاليًا: عليه أن يتخلّى عن عزلته ، وهذا هو جحيمه : إنه ليس وحيداً على الإطلاق ، فالمساعدان اللذان أرسلا من القصر يلاحقانه دون توقف ، فيشاركان فى أوّل ممارسة للحبّ له مع فريدا ، ويجلسان على مبسط المقهى ليطلاّ على العشيقين ، ومنذ تلك اللحظة فإنهما لا يغادران سريرهما .

لا لعنة العزلة ، بل **العزلة المغتصبة** : هو ذا همّ كافكا .

لم يكن جميع الناس يكفّون عن إزعاج كارول روسمان ، فهم يبيعون ثيابه ، ويحرمونه صورة أبويه الوحيدة التى يمتلكها ، وفى المهجع يلعب الملاكمةَ صبيان بالقرب من سريره ، ويسقطان – من وقت لآخـــر – فوقه ، ويرغمه روبنسون ودولا مارش – وهما أزعران – على العيش معهما فى بيتهما بحيث أنّ تنفس برونيلدا السمينة مايزال يرنّ فى أذنيه أثناء نومه .

باغتصاب الحياة الخاصّة إنّما تبدأ أيضًا قصّة جوزيف «ك» : رجلان مجهولان يأتيان لاعتقاله وهو فى سريره ، ومنذ ذلك الحين لم يعُد يشعر بوحدته : فالمحكمة تلاحقه ، وتراقبه ، وتتحدّث إليه ، وتتلاشى حياته الخاصّة شيئًا فشيئًا ، إذ تبتلعُها المنظمة الغامضة التى تنغّص عليه عيشه .

إنّ النفوس الشاعريّة التى تحبّ الدعوة إلى إلغاء سرّ وشفافيّة الحياة الخاصّة لاتحسب حساباً للعمليّة التى تبدأها ، وتشبه نقطة بداية الشموليّة نقطة البداية في رواية القضيـــة : إذ يأتون إليك يفاجئونك فى سريرك ، يأتون إليك كما كان يحبّ أبوك وأمك أن يفعلا .

كثيراً مانتساءل عمّا إذا كانت روايات كافكا عرضاً لأشدّ صراعات المؤلّف شخصيّة وخصوصيّة ، أم أنّها وصف موضـوعى لـ « الآلة الاجتماعيـة » ؟

لاتقتصر **الكافكاويّة** على المجال الحميمى ولا على المجال العام ، إنّها تحتويهما معاً ، والعام هو مرآة الخاص ، فى حين أنّ الخاص يعكس العام .

## ٦

أثناء حديثى عن الممارسات الاجتماعيّة الصغيرة التى تنتج **الكافكاويّة** فكرت ، لا بالأسرة فحسب ، بل كذلك بالمؤسسة التى قضى كافكا كلّ حياته فيها : المكتب .

غالباً مافُسّر أبطال كافكا بوصفهم تعبيراً عن المثقف ، لكنّ جريجور سامسا لا يمتلك أيّ شىء من شخصيّة المثقف ، لم يكن لديه - عندما استيقظ وقد استحال صرصاراً - سوى همّ واحد : كيف يسعه - وهو فى هذه الحالة الجديدة - أن يصل إلى المكتب دون تأخّر ؟ لم يكن يدور في رأسه سوى طاعة النظام الذى عوّدته عليه مهنته : إنّه مستخدم ، **موظف** ، وكلّ شخصيات كافكا كذلك ، موظفٌ تمّ تصوّره لا كنموذج سوسيولوجى ( كما كان يمكن أن يكون عليه الحال لدى روائى كزولا) ، بل كإمكانيّة إنسانيّة ، طريقة ابتدائيّة فى الوجود .

ليس ثمّة - في عالم الموظفين البيروقراطى - **أولاً** : أى مبادرة أو ابتكار أو حريّة عمل ، ثمّة فقط الأوامر والقواعد : إنّه عالم **الطاعة** .

**ثانياً** : يقوم الموظف بجزء صغير من العمل الإدارى الكبير الذى لايعرف عن هدفه وآفاقه شيئاً : إنّه **العالم الذى صارت فيه الحركات آليّـة** ، والذى لا يعرف الناس فيه معنى مايفعلون .

**ثالثاً** : لا يواجه الموظف إلا أسماء مجهولين وملفّات : إنّه **عـالم المجـرّدات** .

إن وضع رواية فى عالم الطاعة والآليّة والمجرّدات - كهذا العالم - حيث تقتصر المغامرة الإنسانيّة على الذهاب من مكتب إلى مكتب ، هوذا مايبدو على تضادّ مع جوهر الشعر الملحمى ذاته ، من هنا التساؤل : كيف نجح كافكا بتحويل هذه المادّة الرماديّة المضادة للشعر إلى روايات ساحرة ؟

يمكننا العثور على الجواب فى رســالة كتبها إلى ميلينا: «ليس المكتب مؤسّسة غبيّة ، إنّه أقرب إلى العجيب منه إلى الغباء» . تنطوى هذه الجملة على واحد من أكبر أسرار كافكا ، فقد عرف أن يرى مالم يره أىّ إنسان : لم يرَ الأهمّية الرئيسية للظاهرة البيروقراطيّة بالنسبة للإنسان ولشرطه ولمستقبله فحسب ، بل رأى كذلك (وهو أشدّ مايدهشنا) القوّة الشعريّة الكامنة التى ينطوى عليها الطابع الشبحى للمكاتب .

ولكن ماذا تعنى جملة : المكتب أقرب إلى العجيب ؟...

يمكن للمهندس البراغى أن يفهمها : لقد قُذفَ به خطأً فى ملف إلى لندن ، وهكذا ضلّ فى براغ كشبح حقيقى بحثًا عن الجسد الضائع ، فى حين كانت تبدو له المكاتب التى يزورها **متاهة بلا حدود** ، آتية من **ميثولوجيا** مجهولة .

وبفضل العالم العجيب الذى عرف أن يراه فى العالم البيروقراطى نجح كافكا بتحقيق ماكان يبدو مستحيل التصوّر قبله : تحويل مادّة مضادّة للشعر بشكل عميق – أى مادّة المجتمع البيروقراطى – إلى شعر عظيم للرواية ، تحويل قصّة مبتذلة – قصّة إنسان لايستطيع الحصول على الوظيفة الموعودة (وهى فى الحقيقة قصّة **القصــر**) – إلى أسطورة ، إلى ملحمة ، إلى جمالٍ لانعرف له مثيلاً من قبل .

فبعد أن وسّع من ديكور المكاتب لتستوعب أبعاد العالم الهائلة ، توصّل كافكا – دون أن يسعه الانتباه لذلك – إلى الصورة التى تسحرنا بشبهها مع المجتمع الذى لم يعرفه أبداً ، والذى هو مجتمع البراغيين اليوم .

الواقع أنّ الدولة الشموليّة ليست إلا إدارة كبرى وحيدة : إذ لمّا كان كلّ العمل فيها حكوميًا ، فإنّ الناس فيها – أيًا كانت المهنة التى يمارسونها – يصيرون مستخدمين ، فالعامل لا يعود عاملاً ، والقاضى لا يعود قاضيًا ، والتاجر لا يعود تاجراً ، والكاهن لا يعود كاهنًا ، إنّهم جميعًا موظّفو الدولة . يقول الكاهن لجوزيف «ك» فى الكاتدرائيّة: «إنّنى أنتمى للمحكمة» ، كذلك فإن المحامين – لدى كافكا – يخدمون المحكمة ، لن يُدهش ذلك أىّ براغىّ اليوم ، إذ لن يكون الدفاع عنه أفضل من الدفاع عن «ك» ؛ فمحاموه ليسوا فى خدمة المتّهمين ، بل فى خدمة المحكمة .

## ٧

فى قصيدة تتألّف من مائة رباعيّة تحاول الكشف ببساطة شبه طفوليّة عن كلّ ماهو خطير ومعقّد ، يكتب الشاعر التشيكى الكبير :

**لايخترع الشعراء القصائد**

**فالقصيدة موجودة فى مكان ما ، هناك**

**منذ زمن طويل جداً ، هى هناك**

**ولا يفعل الشاعر شيئًا سوى أن يكشف عنها .**

تعنى الكتابة بالنسبة للشاعر إذن تحطيم الحاجز الذى يختفى وراءه فى الظلّ شىء ما لا يتغيّر «القصيدة» ؛ لذلك (بفضل هذا الكشف المدهش والمفاجىء) تتقدّم إلينا «القصيدة» أوّلاً بوصفها انبهاراً .

قرأت القصر للمرّة الأولى عندما كان لى من العمر أربعة عشر عامًا ، ولن يُسعدنى هذا الكتاب بعد ذلك إلى هذا الحدّ أبداً ، رغم أنّ المعرفة الواسعة التى ينطوى عليها (كلّ المضمون الحقيقى **الكافكاويّة**) كانت بالنسبة لى غير مفهومة آنئذ : لقد كنت مبهوراً .

وفيما بعد ألِفَ نظرى نور « القصيدة » ، وبدأتُ برؤية مابهر تجربتى المعاشة الشخصيّة ، ومع ذلك فقد كان النور باقيًا هناك .

يقول جان سكاسيل : تنتظرنا «القصيدة» دون تغيّر «منذ زمن طويل جداً» ، لكن أليس اللاتغيّر فى عالمٍ متغيّرٍ باستمرار وهمًا محضًا ؟

لا ، كلّ وضع هو من صُنع الإنسان ، ولا يمكن أن ينطوى إلاّ على ماينطوى عليه الإنسان ، من الممكن أن نتخيّل أنّ هذا الوضع موجود (هو وميتافيزيقاه) «منذ زمن طويل جداً» بوصفه إمكانيّة إنسانيّة .

ولكن ماالذى يمثّله فى هذه الحالة التاريخ ( الذى يتغيّر ) بالنسبة للشاعر ؟

من الغريب أنّ التاريخ يوجد – فى نظر الشاعر – فى موقف يوازى موقفه الخاص : إنّه لا يخترع ، بل يكتشف ، فهو يكشف بالأوضاع المستحدثة ماهو الإنسان ، وماهو فيه «منذ زمن طويل جداً» ، وماهى إمكانيّاته .

إذا كانت القصيدة موجودة هناك أصلاً ، فمن غير المنطقى أن نضفى على الشاعر قدرة التنبؤ ، لا . إنّه «لا يفعل شيئًا سوى أن يكشف» إمكانيّة انسانية (هذه «القصيدة» التى هى هناك «منذ زمن طويل جداً») ، والتى سيكشف عنها التاريخ بدوره ذات يوم .

لم يتنبأ كافكا ، وإنّما رأى فقط ماهو موجود «فى مكان ما ، هناك» ، لم يكن يعرف أنّ رؤيته كانت أيضا رؤيةً مسبقةً ، لم يكن ينوى تعرية نظام اجتماعى ما ،

وإنّما سلّط الضوء على الآليّات التى كان يعرفُها بفضل الممارسة الحميمة والاجتماعيّة الدقيقة للانسان ، دون أن يخطر على باله أنّ التحوّل اللاحق للتاريخ سوف يدفع بها إلى مقدّمة مسرحه الكبير .

كلّ هذه التجارب التى قام بها التاريخ فى أنابيب مختبراته الهائلة : أى نظرة السلطة المغناطيسية المنوّمة والبحث اليائس عن الخطأ والإبعاد والقلق من الإبعاد والحكم بالامتثاليّة ، والطابع الشبحى للواقع والواقع السحرى للملف والاغتصاب المستمرّ للحياة الخاصّة ... إلخ ، كان كافكا قد قام بها (قبل سنوات من ذلك) فى رواياته .

سيحتفظ لقاء العالم الحقيقى للدول الشموليّة بـ « قصيدة » كافكا دومًا بشىء غامض ، وسيشهد على أنّ فعل الشاعر – فى جوهره – عسيرٌ على الحساب ، كما أنّه غريب : فالفحوى الاجتماعية والسياسية و« التنبؤيّة » الهائلة لروايات كافكا تكمن على وجه الدقّة فى « عدم التزامها » ، أى فى استقلاليتها الكليّة إزاء كافّة البرامج السياسيّة والمفاهيم الأيديولوجيّة والتنبؤات المستقبليّة .

والحقيقة ، أنه إذا « التزم » الشاعر بخدمة حقيقةٍ معروفةٍ سلفًا (حقيقة تمنح نفسها بنفسها ونجدها «أمامنا ، هناك» بدلاً من البحث عن «القصيدة » المختفية « فى مكان ما ، هناك » ، فإنّه يتخلّى بذلك عن رسالة الشعر الحقة ، ولا يهمّ آنئذ أن تُسمّى الحقيقة المتصورة سلفًا ثورةً أو انشقاقًا ، إيمانًا مسيحيًا أو إلحادًا ، أن تكون أكثر عدلاً أو أقلّ عدلاً . إنّ الشاعر الذى يخدُم حقيقة أخرى غير تلك التى تنتظر اكتشافها (والتى هى انبهار) شاعر مزيّف .

إذا كنتُ أتمسك بتراث كافكا بمثل هذه الحماسة ، وإذا كنت أدافع عنه كما لو أنّه تراثى الشخصى ، فليس ذلك لأننى أعتقد بفائدة تقليد مايستحيل تقليده (واكتشاف الكافكاويّة مرّة أخرى) ، وإنّما بسبب هذا المثل الرائع من الاستقلالية الجذريّة للرواية ( للشعر الذى هو الرواية ) ، بفضلها تحدّث فرانز كافكا عن شرطنا الإنسانى (على النحو الذى تجلّى عليه فى عصرنا ) بطريقة لا يستطيع بها أىّ تفكير سوسيولوجى أو سياسى أن يحدّثنا مثله عنه .



# الجزء السادس

## إحدى وسبعون كلمة

خلال عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ تُرجمت رواية المزحة إلى كل اللغات الأوربية ولكن ، ياللمفاجأة ! ففي فرنسا أعاد المترجم كتابة روايتي مزخرفًا أسلوبي ، وفي إنكلترا قصّ الناشر كل المقاطع التأمليّة ، واستبعد الفصول الموسيقية ، وغيّر نظام الأجزاء ، وأعاد تأليف الرواية ، وفي بلد آخر ألتقي مترجمي : لكنه لايعرف كلمة تشيكية واحدة . «كيف ترجمت إذن ؟» ويجيب : «بقلبي» ، ويطلعني على صورتي التي أخرجها لي من حافظة أوراقه ، كان من اللطف بحيث أني كدت أصدّق أن بوسعنا فعلاً أن نترجم بفضل تواصل القلوب ، بالطبع كان الأمر أكثر سهولة : فقد ترجم انطلاقًا من النص الفرنسي مثلما فعل المترجم في الأرجنتين ، وفي بلد آخر : تمّت الترجمة من اللغة التشيكية . أفتح الكتاب وأقع بالصدفة على مونولوج هيلينا لأرى أن الجمل الطويلة التي يحتل كل منها مقطعًا كاملاً لدى قد قُسّمت إلى عديد من الجمل البسيطة... لقد تركت الصدمة التي سببتها ترجمة رواية المزحة أثرًا في نفسي لايمّحي ، ومن حسن الحظ أني قد التقيت فيما بعد مترجمين أمناء . وكذلك أيضًا – للأسف – من هم أقل أمانة ، ومع ذلك فإن التراجم تمثل بالنسبة لي – أنا الذي لم يعُد يُقرأ عمليًا من قبل الجمهور التشيكي – كلّ شيء ، ولذلك قرّرت منذ عدة سنوات أن أعيد النظر في كل الطبعات الأجنبية لكتبي ، ولم يتمّ ذلك دون صراع ولا دون تعب: فقد احتلت قراءة ومراقبة ومراجعة رواياتي القديمة والجديدة باللغات الثلاث أو الأربع التي أعرف القراءة فيها حقبةً كاملةً من حياتي ...

إن المؤلّف الذي يغامر في السهر على ترجمات رواياته يركض وراء عدد من الكلمات لايحصى كالراعي وراء قطيع من الغنم المتوحشة ، إنسان حزين في نظره ، مضحك في نظر الآخرين ، وأكاد أشعر أن صديقي بيير نورا مدير مجلة **Le Debat** قد أحسّ بالطابع الساخر على نحوٍ محزنٍ لوجودي كراعٍ ! ، فقال لي ذات يوم محاولاً مواساتي : « انس آلامك واكتب بالأحرى شيئًا لي ، لقد أجبرتك الترجمات على أن تفكر بشأن كل واحدة من كلماتك ، اكتب إذن قاموسك الشخصي ، قاموس رواياتك ، كلماتك الجوهرية ، كلماتك الإشكاليّة ، وكلماتك المفضّلة ...» .

ولقد فعلت ذلك .

**مثل (Aphorisme)** : من الكلمة اليونانية **Aphorismos** التى تعنـــى «تعريف» ، مَثَل : شكل شعرى من التعريف . ( انظر : تعريف ) .

**انتـعظ (Bander)** : «وضـع جسده حدّاً لمقاومته السلبيّة ، كان إدوار متـأثراً» (**غراميّات مرحة**) . توقّفت مـائة مرّة مستـاءً أمـام هذه الكلمة : مـتـأثّراً – باللغة التشيكية – كان إدوار « مستثاراً » ، لكن لم تكن كلمة «متأثّراً» ولا كلمة «مستثاراً» ترضينى ، ثمّ – فجأة – وجدت مـاأريد ، كان يجب القول : «لقد انتعظ إدوار!» . لِمَ لمْ تخطر هذه الفكرة البسيطة فى ذهنى من قبل ؟ لأنّه لاوجود لهذه الكلمة باللغة التشيكية، ياللعار : فلغتى الأم لاتعرف الانتعاظ ! وبدل «انتـعظ» يجد التشيكيون أنفسهم مرغمين على القول : لقد انتصب قضيبه ، صورة لطيفة لكنها طفولية نسبياً ، ومع ذلك فقد منحت هذا التعبير الشعبى الجميل : « كانوا هناك واقفين كما لوكانوا قضباناً » ، وهو مايعنى فى الذهن التشيكى الشكّاك : كانوا هناك واقفين ، دهشين ، مرتبكين ، مضحكين .

**جمال (Beauté)** (ومعرفة) : الذين قالوا مع بروخ إن المعرفة هى الأخلاق الوحيدة للرواية قد نوقضوا بالصدى المعدنى لكلمة «معرفة» الغارقة فى علاقاتها مع العلوم ، لابدّ إذن من أن نضيف : كل جوانب الوجود التى تكتشفها الرواية ، إنما تكتشفها بوصفها جمالاً ، لقد اكتشف الروائيون الأوائل المغامرة ، فإذا بدت المغامرة جميلة فى ذاتها فى نظرنا فبفضلهم وبفضلهم إذا أحببناها ، وصف كافكا وضع الإنسان المحاصرعلى نحو مأساوى ، واختصم نقاده فى الماضى كثيراً حول مسألة ماإذا كان مؤلّفهم قد ترك لنا أم لم يترك أى أمل ، لا ، لاأمل ، شىء آخر ، فحتى هذا الوضع الذى لايطاق يكتشفه كافكا بوصفه جمالاً غريباً ، أسود ، الجمال هو آخر انتصار ممكن للإنسان الذى لم يعد له أمل ، جمال الفن : نور يُضاء فجأة عمّا لم يُقَل من قبل ، هذا النور الذى يغمر بعض الروايات الكبرى لايتوصّل الزمن إلى إطفائه ؛ لأنّه لما كان الوجود البشرى منسياً باستمرار من قبل الإنسان ، فلن تستطيع اكتشافات الروائيين – على قدمها – أن تكف عن إدهاشنا أبداً .

**حماقة (Bétise)** : «قُبَيْلَ سنة من وفاة والدى ، كنّا نتنزّه معًا كعادتنا ... وبقدر ماكان الناس حزينين بقدر ماكانت مكبّرات الصوت تعزف من أجلهم [...] توقف أبى ،

ورفع عينيه نحو الآلة التى كان الصوت يصدر عنها ، وشعرت أنّه كان يريد أن يُسِرَّ إلىّ بشىء شديد الأهمّية ، قال ببطء وبألم : (حماقة الموسيقى)» **(كتاب الضحك والنسيان).**

كنا - فرنسوا كيرل مترجمى الفرنسى (الممتاز) وأنا - قد اخترنا فى البدء «بلاهة الموسيقى ! **l'idiotie de la musique**» ، لكن كلمة البلاهة كلمة عدوانية وانفعالية ومهينة ، يجب أن نقول : حماقة ، ذلك أنّها ملاحظة دقيقة ، غير انفعالية ، تشرحها الجمل التى تلت كلمات أبى : «أعتقد أنّه كان يريد أن يقول لى إنّه توجد حالة أصليّة للموسيقى ، حالة تسبق تاريخها ، حالة ماقبل أوّل تساؤل ، ماقبل أول تأمّل ، ماقبل أول لعبة مع دافع أو تيمة ، فى هذه الحالة الأولى للموسيقى ( الموسيقى دون فكر) تنعكس الحماقة الملازمة للكائن البشرى .»

هناك لغات لايمكن ترجمة كلمة « الحماقة » إليها إلا بكلمات عدوانية : قماءة ، غباء، عته ، إلخ ، كمالو أنّ الحماقة شىء استثنائى ، عجز ، شىء غير عادى ، لا « الحالة الملازمة للكائن البشرى » .

**مُـزْرَقّ** (**Bleuté**) : لايعـرف أىّ لون آخـرهذا الشكل اللغـوى من الحنان ، كلمـة نوفاليسيـة (نسبـة إلى نوفاليس) ، «الموت بحنان مـزرق كاللاكائن » (كتاب الضـحك والنسيان ) .

**حروف الطباعة** (**Caractères**) : تُنشَرُ الكتب بحروف تزداد صغراً بالتدريج . أتصوّر نهاية الأدب : شيئًا فشيئًا ، ودون أن ينتبه إلى ذلك أىّ شخص ، تتقلّص الحروف الطباعية حتى تصيرغيرمرئيّة كلّيًا .

**أخفى** (**Celer**) : ربما كان السحر الذى ينطوى عليه هذا الفعل فى نظرى يعود إلى الكلمة التى سأعمد إلى جعلها تتشارك معه فى الصدى : ختم (**Sceller**) ، أخفى = ختم بدون خاتم ، أخفى الشىء من خلال ختمه ، ختم على الشىء لإخفائه .

**برنيطة** (**Chapeau**) : شىء ساحر ، أتذكّر حلمًا : صبىّ فى العاشرة من عمره على حافة مستنقع ، وعلى رأسه برنيطة كبيرة سوداء ، يلقى بنفسه فى الماء ، ثم يسحب منه بعد غرقه ، لايزال يضع دومًا على رأسه هذه البرنيطة السوداء .

**فى بيته (Chez-soi)** : تعنى هذه الكلمة باللغة التشيكية **Domov** ، وباللغة الألمانية **Heim** ، وباللغة الإنجليزية **Home** : المكان الذى تتواجد فيه جذورى ، والذى أنتمى إليه ، ولاتحدد الحدود الطوبوغرافية إلا بقرار يصدر عن *القلب* : إذ يمكن أن يكون المقصود غرفة واحدة ، أو منظراً ، أو بلداً ، أو العالم كله . إنّ كلمة **Das Heim** فى الفلسفة الألمانية الكلاسيكية : العالم الإغريقى القديم . يبدأ *النشيد الوطنى* التشيكى بهذا البيت : «أين يقع دوموڤى ؟» ونترجم الكلمة بالفرنسية (أو بالعربية) : «أين يقع وطنى؟» لكن الوطن شىء آخر : إنّه المعنى السياسى والحكومى لكلمة دوموڤ . الوطن كلمة ذات كبرياء ، فى حين أنّ **Das Heim** كلمة شاعرية ، بين *الوطن والبيت* (منزلى العيانى الخاص بى ) تنطوى اللغة الفرنسية (*الحساسية الفرنسية*) على نقص ، ولايمكننا تفاديه إلا إذا أضفينا على كلمة فى بيته وزن كلمة كبيرة .

**متعاون (Collabo)** : تكشف *الأوضاع التاريخية* دائماً عن الإمكانات الثابتة للإنسان وتسمح لنا بتسميتها ، وهكذا فإنّ كلمة *التعاون* اكتسبت خلال *الحرب* ضد النازية معنى جديداً : أن يضع المرء نفسه طواعية فى خدمة سلطة قذرة ، مفهوم أساسى ! كيف استطاعت *البشرية* أن تعيش بدونه حتى عام ١٩٤٤ ؟ ماإن عُثر على الكلمة حتى انتبهنا تدريجياً إلى أنّ نشاط الإنسان ينطوى على طابع التعاون ، ويجب أن يُطلَق على كلّ الذين يمجّدون الضجيج الإعلامى والابتسامة البلهاء فى الدعايات ونسيان *الطبيعة* والفضول الذى رفع إلى مستوى الفضيلة المتعاونين مع الحداثة .

**هزلى (Comique)** : عندما يمنحنا المأساوى وهم العظمة الإنسانية فإنّه يحمل لنا شيئاً من المواساة ، أما *الهزلى* فهو أكثر قسوة : إذ يكشف لنا بعنف عن افتقار كل شىء للمعنى . أفترض أنّ كلّ الأشياء الإنسانيّة تنطوى على جانب هزلى يُعترف به فى بعض الحالات ويُقبَل ويُستغَلّ ، وفى بعض الحالات الأخرى يُحجب . إن عباقرة الهزل الحقيقيين ليسوا من يضحكوننا أكثر ، بل الذين يكشفون عن مناطق مجهولة من الهزل ، لقد اعتبر التاريخ دوماً بوصفه أرضيّة جدّيّة حصراً ، فى حين أن هناك الهزل المجهول للتاريخ ، مثلما يوجد هزل الجنس ( الذى يصعب قبوله ) .

**غسق «ودراجاتى» (Crépuscule " et vélocipédiste")** : « ... درّاجاتى (بدت له هذه الكلمة جميلة كالغسق)... » **(الحياة هى فى مكان آخر )** . يبدو لى هذان الاسمان سحريين لأنّهما شديدا العراقة ، فكلمة الغسق **Crepusculum** الأثيرة على الشاعر أوڤيد ، وكلمة الدرّاجة **Vélocipède** القادمة إلينا من *البدايات البعيدة والساذجة* للعصر التقنى .

**تعريف (Définition)** : يدعم النسيج التأمّلي للرواية غالبًا دعامات بعض الكلمات المجرّدة ، فإذا لم أرد أن أقع في الموجة التي يظن فيها كل الناس أنّهم فهموا كلّ شيء دون أن يفهموا شيئًا ، فعليّ لا أن أختار هذه الكلمات بمنتهى الدقّة فحسب ، بل أن أعرّفها وأعيد تعريفها . ( انظر : **حماقة ، قدر ، حدود ، هشاشة ، غنائيّة ، خانَ)** ، ليست الرواية فيما يبدو لي إلا متابعة طويلة لبعض التعريفات الهاربة .

**قدر (Destin)** : تأتي اللحظة التي تنفصل فيها صورة حياتنا عن حياتنا ذاتها وتصير مستقلّة ، وشيئًا فشيئًا تبدأفي السيطرة علينا ، ومن قبل في المزحة : « ... لم تكن هناك أيّ وسيلة لتصحيح صورة شخصي المودعة في غرفة عليا لسلطة الأقدار البشرية ، وفهمت أنّ هذه الصورة (أيًا كانت قلّة درجة شبهها بي) كانت أشدّ حقيقة مني إلى أبعد حدّ ، وأنّها لم تكن ظلّي في أيّ حال ، وإنّما أنا الذي كنت ظلّ صورتي ، وأنّه لم يكن ممكنًا على الإطلاق اتّهامها أنّها لاتشبهني ، بل كنت أنا المذنب بعدم هذا التشابه ...»

وفي **كتاب الضحك والنسيان** : « لا ينوي القدر أن يرفع حتى إصبعه الصغيرة من أجل ميريك (من أجل سعادته ، وأمنه ، ومزاجه الصافي ، وصحّته)، في حين أن ميريك على استعداد لأن يفعل كلّ شيء من أجل قدره ( من أجل عظمته ، ووضوحه ، وجماله ، وأسلوبه ، ومعناه المفهوم) ، كان يشعر أنّه مسئول عن قدره ، لكنّ قدره لم يكن يشعر أنّه مسئول عنه» .

وبعكس ميريك ، فإنّ الشخصيّة المتعية الأربعينية (**الحياة هي في مكان آخر**) تتمسّك بـ «براءة – لا – قدره » ، (انظر : **حالة البراءة** ) . والواقع أنّ المتعي يدافع عن نفسه ضدّ تحويل حياته إلى قدر ، فالقدر يحولنا إلى مصّاصي دماء ، ويثقل علينا ، فهو ككرة حديدية مشدودة إلى أقدامنا . (ولأقل بالمناسبة إنّ الأربعيني أقرب شخصياتي إليّ) .

**نخبوية (Élitisme)** : لم تظهر كلمة نخبوية في فرنسا إلا في عام ١٩٦٧ ، ولم تظهركلمة نخبوي Élitiste إلا في عام ١٩٦٨ ، للمرة الأولى في التاريخ تلقي اللغة ذاتها على مفهوم النخبة Elite ضوءاً من السلبية إن لم يكن من الاحتقار .

بدأت الدعاية الرسمية في البلدان الشيوعية بتوبيخ النخبوية والنخبويين في آن واحد ، وكانت بهذه الكلمات لاتقصد رؤساء الشركات أو الرياضيين المشهورين أو السياسيين ، بل النخبة الثقافية حصراً ، أي الفلاسفة والكتاب والأساتذة والمؤرخين والعاملين في السينما وفي المسرح .

تزامن مدهش ، يحمل على التفكير بأنّ النخبة الثقافية فى أوربا كلها كانت فى طريقها للتخلى عن مكانها لنخبٍ أخرى ، لنخبة الجهاز البوليسى هناك ، لنخبة الجهاز الإعلامى هنا ، ولا أحد يتهم هذه النخب الجديدة بالنخبوية ، وهكذا ستقع كلمة النخبوية عمّا قريب فى النسيان . ( انظر : **أوربا** )

**كفّن** (**Ensevelir**) : لايكمن جمال كلمة ما فى انسجام مقاطعها الصوتى ، بل فى تداعيات المعانى التى يوقظها رنينها ، وكما نرافق النوتة التى تعزف على البيانو بأصوات توافقية وإن كنّا لاننتبه إليها لكنّها ترنّ فيها ، كذلك فإنّ كلّ كلمة محاطة بموكب غير مرئى من كلمات أخرى لاتكاد ترى لكنّها ترنّ معها[15].

فلأضرب مثلاً على ذلك ، يبدو لى دومًا أنّ كلمة **ensevelir** تنزع بصورة رحمانية عن أكثر الأفعال إثارة للرعب جانبه المادى المرعب ، ذلك أنّ جذر الفعل ( **sevel** ) لايستثير فىّ شيئًا ، فى حين أنّ رنين الكلمة يحملنى على الحلم : نسغ (**sève**) – حرير (**soie**) – حواء (**Eve**) – إيڤلين (**Eveline**) – مخمل (**velour**) ، حجب بالحرير وبالمخمل . (ويُشار إلىّ : ذلك إدراك غير فرنسى بصورة كلّيّة لكلمة فرنسية ، نعم ، لقد كنت أتوقع ذلك) (انظر : **أخفى ، عطالة ، سرمدى**) .

**أوربا** (**Europe**) : كانت الوحدة الأوربية فى القرون الوسطى تعتمد على الدين المشترك ، وفى حقبة العصور الحديثة تخلّت عن مكانها للثقافة (للإبداع الثقافى) التى صارت إنجاز قيم عليا بات الأوربيون بواسطتها يتعارّفون وبها يعرّفون أنفسهم وفيها يتماهون ، لكنّ الثقافة اليوم تتخلى عن مكانها بدورها لأىّ شىء ولمن ؟ ماهو المجال الذى ستتحقق فيه قيم عليا قادرة على توحيد أوربا ؟ أهى النجاحات التقنية ؟ أهو السوق ؟ أهى السياسة مع المثل الأعلى فى الديمقراطية ومع مبدأ التسامح ؟ ولكن إذا كان هذا التسامح لايحمى أىّ إبداع غنىّ ولا أىّ تفكير قوىّ ، ألا يصير فارغًا وغير مفيد ؟ أم أنّ بوسعنا أن نفهم استقالة الثقافة بوصفها ضربًا من الخلاص يتوجّب علينا الاستسلام له بمرح ؟ لاأدرى شيئًا ، لكنى أظننى أعرف فقط أن الثقافة قد

---

(15) يمكن لذلك أن يتفق وطبيعة اللغة الفرنسية وسواها من اللغات القائمة على التركيب ، لا على الاشتقاق ، ولن يفهم معنى هذا النص بصورة عامة إلا إذا أخذ القارئ بعين الاعتبار أن المؤلف على أنه تشيكى الأصل ، إلا أنه يتحدث هنا بالفرنسية ، وفى مجال هذه اللغة بالذات كما سيوضح بعد قليل ، ولذلك عمدنا إلى وضع الأصل الفرنسى للكلمات التى نترجمها ، والتى وإن كانت تحمل ولا شك إمكانات ترجمة أخرى ، إلا أننا حرصنا على اختيار معادلاتها باللغة العربية حسب أمكنتها فى مختلف نصوص روايات المؤلف ، ومن وجهة نظرنا بالطبع . (هـ . م .) .

تخلّت عن مكانها أصلاً ، وهكذا تبتعد صورة الهوية الأوربية فى الماضى . الأوربى: هو من يملك الحنين إلى أوربا .

**أوربا الوسطى** (Europe centrale) : القرن السابع عشر : لقد فرضت قوّة الباروك الهائلة على هذه المنطقة المتعددة الجنسيّات ، ومن ثم المتعددة المراكز وذات الحدود المتحركة غير القابلة للتحديد ضربًا من وحدة ثقافيّة ، وامتدّ ظلّ الكاثوليكية الباروكية المتأخر حتى القرن الثامن عشر : لم يكن هناك أىّ ڤولتير ولا أىّ فيلدينج ، واحتلت الموسيقى ضمن مراتبية الفنون المقام الأوّل ، ومنذ هايدن (وحتّى شوينبرج Schönberg وبارتوك Bartok) يتواجد مركزثقل الموسيقى هنا . القرن التاسع عشر : عدد من كبار الشعراء ، ولكن دون أىّ فلوبير ، روح بييدرماير Biedermeier : حجاب البراءة ملقى على الواقعى ، وفى القرن العشرين الثورة ، إذ سيعيد أصحاب أكبر العقول ثانية (فرويد والروائيون) القيمة لماكان خلال قرون مجهولاً وغير معروف : الوضوح العقلانى المزيل للأوهام ، معنى الواقعى ، الرواية . تقع ثورتهم على وجه الدقة فى مقابل ثورة الحداثة الفرنسية المضادة للعقلانية والمضادّة للواقعية والغنائيّة ، (وسيسبب ذلك العديد من ضروب سوء التفاهم) . كوكبة كبار روائيى أوربا الوسطى : كافكا ، هازيك ، موزيل ، بروخ ، جومبروفيتش : نفورهم من الرومانتيكية ، وحبهم للرواية البلزاكية وحبهم للروح المتحرّرة[16] (بروخ مفسّرًا الكيتش بوصفه مؤامرة الزمّت الأحادية الزواج ضد عصر التنوير) ، وحذرهم إزاء التاريخ وتمجيد المستقبل ، وحداثتهم خارج أوهام الموجة الطليعية .

وكان تدمير الإمبراطورية ، ثمّ التهميش الثقافى للنمسا بعد عام ١٩٤٥ وعدم التواجد السياسى للبلدان الأخرى يجعل من أوربا الوسطى المرآة النذيرة بالمصير الممكن لكلّ أوربا ، ومختبر الغسق .

**أوربا الوسطى** (وأوربا) (Europe centrale et Europe) : فى نصّ معدّ للنشر أراد الناشر أن يضع بروخ مع من كانوا شديدى المناهضة لأوربا : هوفمانستال -Hof

---

(16) بالفرنسية libertin ، لقد انطوت هذه الكلمات الفرنسية دوما علي مفهومين يدلان علي واقع واحد ، ففي القرن السابع عشر كانت الكلمة تعني كلّ من كان علي استعداد للقتال حتي التضحية بنفسه دفاعًا عن حرية التفكير ، ولاسيما التفكير ضد الفكر السائد ، ثم عنت بعد ذلك كلّ من وسّع من مساحة مفهوم هذه الحرية إلي الحياة اليومية والعلاقات بين الرجال والنساء والأخلاق ، وهكذا انطلقنا من الحرية حتي الإباحية ولاسيما الإباحية الجنسية ، لكنّ هذه الأخيرة طريقة أكثر شهرة ، ومن ثم فهي أكثر قوة ، لمناهضة الفكر والنظام السائدين .

mannsthal – سفيفو Svevo ، فاعترض بروخ ، إذ لو أردنا مقارنته بأحدهم فليكن إذن بجيد وبجويس ! أكان يريد بذلك أن ينفي« أوربيته الوسطى »؟ لا ، كان يريد أن يقول فقط إنّ الظروف القومية والإقليمية لاتفيد في شيء عندما نكون بصدد إدراك معنى وقيمة مبدعٍ ما .

**إثارة** (**Excitation**) : لااللذة ، والاستمتاع ، والشعور ، والهوى . إنّ الإثارة هي أساس العشق ، ولغزه الأعمق ، وكلمته الجوهريّة .

**حدود** (**Frontière**) : «كان يكفي القليل ، بل منتهى القلة للتواجد على الطرف الآخر من الحدود التي لم يكن فيما وراءها أي شيء ينطوي على معنى : الحبّ ، القناعات ، الإيمان ، التاريخ . كان سرّ الحياة البشريّة بأكمله يتوقّف على أنّها تجري على مقربة فوريّة ، لا ، بل على اتصال مباشر بهذه الحدود ، وأنّها ليست منفصلة عنها مسافة كيلومترات ، بل بمليمتر واحد ...» (كتاب الضحك والنسيان) .

**هَوَسُ الكتابة** (**Graphomanie**) : لاهَوَسَ «كتابة الرسائل واليوميات الخاصة أوالأخبار العائلية (أي أن يكتب المرء لنفسه أو لأقاربه) ، بل كتابة الكتب (أي أن يكون للمرء جمهور قراء مجهولين)» (**كتاب الضحك والنسيان**) . لاهوس إبداع شكل ما ، بل فرض الذات على الآخرين ، وهو أبشع ترجمة لإرادة القوة .

**مذعور** (**Hagard**) : أحبّ هذه الكلمة **hagard** (مذعور ، حائر ، مرعوب ..) ذات الأصل الألماني ، مذعورٌ من ضياعي في لغة أخرى .

**أفكار** (**Idées**) : النفور الذي أشعر به من الذين يلخصون المبدع بأفكاره ، والرعب الذي أشعر به كلما وجدت نفسي منقاداً إلى مايسمى «السجالات الفكرية» ، واليأس الذي توحي به إليّ الحقبة المهووسة بالأفكار غير المبالية بالمبدعات .

**مثال** (**Idylle**) : كلمة يندر استخدامها في فرنسا ، لكنّها كانت مفهوماً هاماً في نظرهيجل وجوته وشيلر : حالة العالم قبل أول صراع ، أو خارج الصراعات ، أو مع صراعات ليست أكثرمن ضروب من سوء التفاهم ، ومن ثمّ فهي صراعات زائفة

«وبالرغم من أن حياة الأربعيني الغراميّة كانت متنوّعة إلى حدٍّ بعيد ، فقد كان في أعماقه مثاليّا ...» (**الحياة هي في مكان آخر**) . فالرغبة في التوفيق بين المغامرة العاطفية والمثال هي جوهر مذهب المتعة وسبب استحالته .

**مخيلة** (Imagination) : سُئلتُ : ماالذي أردت قوله من خلال قصّة تامينا حول جزيرة الأطفال ؟ كانت هذه القصّة في البداية حلمًا سحرني ، حلمت به فيما بعد كحلم يقظة ، ثم أفضت فيه وعمّقته عند كتابتي له ، ماهو معناه ؟ هو – إن شئتم – صورة حلمية لمستقبل تسوده الطفولية . ( انظر : سيادة الطفولية ) ، ومع ذلك ، فهذا المعنى لم يسبق الحلم ، وإنّما الحلم هو الذي سبق المعنى . يجب أن نقرأ هذه القصة إذن مستسلمين للمخيلة ، وحذار من اعتبارها لغزًا يتوجب تفسيره ، إذ عندما جهد الكافكاويون في تفسير كافكا قتلوه .

**انعدام التجربة** (Inexpérience) : كان أوّل عنوان نويت وضعه لرواية **خفة الكائن الهشّ** هو : «عالم انعدام التجربة» ، قلة التجربة بوصفها سمة الشرط الإنساني ، إننا نولد مرّة وإلى الأبد ، ولن يكون بوسعنا أن نبدأ ثانية حياة أخرى مع تجارب الحياة السابقة ، إننا نخرج من الطفولة دون أن نعرف ماهو الشباب ، ونتزوّج دون أن نعرف ماذا يعني أن يكون المرء متزوّجًا ، وحتّى عندما ندلف إلى الشيخوخة لانعرف إلى أين نذهب : فالمسنّون أطفال بريئون من الشيخوخة ، وبهذا المعنى فإن أرض البشر هي عالم انعدام التجربة .

**سيادة الطفولية** (Infantocratie) : «كان راكب الدرّاجة يندفع في الشارع المقفر ، وقد شكلت ذراعاه وساقاه شكل دائرة ، وكان يصعد الجادّة في ضجيج كالرعد ، وكان وجهه يعكس جدّية طفل يضفي على عويله أهمية كبرى » . (موزيل في الإنسان بلا سمات) . جدّية طفل : وجه العصر التقني ، سيادة الطفولية : مثال الطفولة مفروضًا على البشريّة .

**السخرية** (Ironie) : من هو على حق ومن هو على خطأ ؟ هل إيمّا بوفاري لاتحتمل؟ أم أنّها شجاعة ومؤثّرة ؟ وفيرتير ، أهو حسّاس ونبيل ، أم أنّه عاطفيّ عدواني عاشق لذاته ؟ بقدر مانقرأ الرواية بانتباه بقدر مايصير الجواب مستحيلاً ؛ لأنّ الرواية – بالتعريف – هي الفن الساخر : فـ «حقيقتها» مخفيّة ، غير منطوقة ، غير

قابلة للنطق ، يكتب جوزيف كونراد على لسان ثورىّ روسى فى تحت عينى الغرب : «تذكّر يارازوموف أن النساء والأطفال والثوّار يكرهون السخرية ، نفى كلّ الغرائز الكريمة، كلّ إيمان ، كلّ إخلاص ، كل فعل !» ، لالأنّها تتهكّم أو تهاجم ، بل لأنّها تحرمنا من اليقين ، إذ تكشف العالم بوصفه التباساً . ليوناردو تشاشيا **Leonardo Sciascia** : «لاشىء أصعب على الفهم ، ولاشىء أصعب على التحليل من السخرية» ، من غير المفيد أن يريد المرء جعل الرواية «صعبة» من خلال تكلّف الأسلوب ، فكلّ رواية جديرة بهذا الاسم – أيّا كان وضوحها – تنطوى على قدر كاف من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة فى جوهرها .

**شباب (Jeunesse)** : « وغمرتنى موجة من الغضب على نفسى ، غضب على عمرى آنئذ ، على العمر الغنائى الأحمق ...» ( **المزحة** ) .

**كيتش (Kitsch)** : عندما كنت أكتب **خفّة الكائن الهشّة** ، كنت أشعر بشىء من القلق ، لأنّى جعلت من كلمة «كيتش» إحدى الكلمات – الدعائم فى الرواية . والواقع أنّ هذه الكلمة كانت لاتزال حتى فترة قريبة شبه مجهولة فى فرنسا ، أو أنّها معروفة من خلال معنى شديد الفقر ، ففى الترجمة الفرنسية لمقال هيرمان بروخ الشهير ترجمت كلمة «كيتش» بـ«الفن الرخيص» ، وهى ترجمة خاطئة ؛ لأن بروخ يبيّن أن الكيتش هو شىء آخر يختلف عن مجرّد العمل الفنّى الردىء . هناك الموقف الكيتش ، والسلوك الكيتش ، أمّا حاجة الإنسان – الكيتش **(Kitschmensch)** إلى الكيتش ، فهى حاجة المرء لأن يرى نفسه فى مرآة الكذب المُجَمِّلة ، وأن يتعرف ذاته من خلالها برضى متأثّر. يرتبط الكيتش تاريخياً فى نظر بروخ بالرومانتيكية العاطفية فى القرن التاسع عشر ، ولما كان القرن التاسع عشر فى ألمانيا وفى أوربا الوسطى أكثر رومانتيكية ( وأقل واقعية ) مما كان عليه فى أمكنة أخرى ، فقد ازدهر الكيتش فيهما ازدهاراً خارقًا ، وفيهما ولدت كلمة كيتش ولاتزال تستخدم بصورة طبيعية . فى براغ ، رأينا فى الكيتش عدواً رئيسياً للفن ، وليس الأمر كذلك فى فرنسا ، ففى فرنسا يُعارَضُ الفن الحقيقى بالتسلية ، والفن العظيم بالفن الخفيف أو الثانوى ، أما بالنسبة لى فإنّنى لم أكن منزعجًا على الإطلاق من روايات أجاثا كريستى ! ، وبالمقابل فإن تشايكوفسكى ورحمانينوف وهوروفيتز وهو يعزف على البيانو والأفلام الهوليودية الكبرى من أمثال كرامر ضدّ كرامر ودكتور جيفاجو (ياباسترناك المسكين !) هو ماأكرهه بعمق وبإخلاص ، بل إنّنى أزداد انزعاجاً من روح الكيتش الموجودة فى الأعمال التى يدّعى شكلها الحداثوية . (وأضيف : لقد كان النفور الذى شعر به نيتشه إزاء «الكلمات الجميلة» و «معاطف الاستعراضات» لفيكتور هوجو ، هو القرف المبكّر من الكيتش ) .

**بشع (Laid)** : بعد خيانات زوجها العديدة ، وصداماتها الشاقة مع رجال الشرطة، تقول تيريزا : «لقد صارت براغ بشعة » ، أراد بعض المترجمين أن يستبدلوا كلمة بشع بكلمة «مرعبة» أو «لاتطاق» ، فقد بدا لهم من غير المنطقي أن تكون الاستجابة لوضع **أخلاقي** من خلال حكم **جمالي** ، لكنّ كلمة بشع لاتقبل الاستبدال : فبشاعة العالم الحديث المهيمنة – والتي يحجبها بصورة رحمانية الاعتياد عليها – تنبثق فجأة فى أىّ لحظة من لحظات ضيقنا .

**خفّة (Légèrté)** : وجدت **خفّة الكائن الهشة** من قبل فى المزحة : «كنت أمشى على هذه الأرصفة المغبرّة ، وأشعر بثقل خفّة الخواء الذى كان يثقل حياتى .»

وفى **الحياة هى فى مكان آخر** : «كان جاروميل يحلم أحيانًا أحلامًا مريعة : كان يحلم أنّ عليه أن يرفع شيئًا فى غاية الخفّة ، فنجان شاى ، ملعقة ، ريشة ، وأنّه كان لايقوى على ذلك ، وأنّه كان أضعف بقدر ما كان الشىء أخفّ ، وأنّه كان يرزح تحت خفّته»

وفى **فالس الوداعات** : «عاش راسكولينكوف جريمته كمأساة وانتهى إلى الرزوح تحت وطأة فعله ، ويدهش جاكوب من أن يكون فعله من الخفة بحيث أنّه لايرهقه ، بحيث أنّه لايزن شيئًا ، ويتساءل عما إذا لم تكن هذه الخفّة تثير الرعب بصورة مختلفة عن المشاعر الهيستيرية للبطل الروسى»

وكتاب **الضحك والنسيان** : «هذا الجيب الخاوى فى المعدة ، هو بالضبط هذاالغياب الذى لايحتمل للثقل ، وكما أنّه يمكن لطرف أن يتغير فى أىّ لحظة إلى ضدّه ، فإن الخفّة وقد بلغت حدودها القصوى قد صارت الثقل الرهيب للخفّة ، وتعلم تامينا أنّها لن تستطيع تحمّلها ولو مجرّد ثانية إضافيّة»

لم أنتبه إلى هذه التكرارات – مذهولاً – إلا عندما كنت أعيد قراءة ترجمات كتبى كلها ! ثم إننى تعزّيت : إذ لايكتب الروائيون جميعًا– على وجه الاحتمال – إلا ضربًا من تيمة ( الرواية الأولى ) **مع تنويعات عليها** .

**لازمة (Litanie)** : تكرار : مبدأ التأليف الموسيقى . لازمة : كلامٌ صار موسيقى ، أودّ أنّ تتحوّل الرواية فى مقاطعها التأمّلية من وقت إلى آخر إلى غناء ، هوذا مقطع منّ لازمة فى المزحة تمّ تأليفه حول كلمة **بيتى** :

« ... وكان يبدو لى أنّ داخل هذه الأغنيات يتواجد مَخرجى ، علامتى الأصليّة ، **بيتى** الذى غدرته ، لكنّه كان **بالأحرى** بيتى أنا (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلامًا

يرتفع من البيت المغدور) ، لكنى كنت أفهم فى الوقت ذاته أن بيتى هذا لم يكن من هذا العالم (ولكن أي بيت هذا إن لم يكن من هذا العالم ؟) ، وأنّ كل ماكنا نغنّيه لم يكن إلا ذكرى ، صرحًا ، بقيّة خياليّة لما لم يعد له وجود ، وكنت أشعر أنّ أرض بيتى هذاكانت تهرب من تحت قدمىّ وأننى كنت أنزلق - والكلارينت بين شفتى - فى عمق السنوات والقرون ، فى عمق بلا قرار ، وكنت أقول لنفسى بدهشة إنّ بيتى الوحيد كان بالضبط هذا الهبوط ، هذه السقطة ، الباحثة والشرهة ، وكنت أستسلم لها وللذة دوارى» (المزحة ، عن الترجمة الفرنسية النهائية ).

فى الطبعة الأولى الفرنسية ، كانت كلّ التكرارات مستبدلة بمترادفات :

«... كان يبدو لى أنّ داخل هذه المقاطع الغنائيّة ، كنت فى بيتى ، وأنّنى نتيجتها ، وأنّ هويّتها كانت علامتى الأصلية ، مأواى الذى كان وقد تحمّل خيانتى ، ينتمى إلىّ أكثر (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلامًا يرتفع من العشّ الذى لم نعد نستحقّه) ، حقًّا إننى كنت أفهم لفورى أنّه لم يكن من هذا العالم (ولكن أى مبيت يمكن أن يكون إن لم يكن موجودًا فى هذه الدنيا ؟) ، وأنّه لم تكن لمادة أغانينا وألحاننا من سماكة سوى سماكة الذكرى ، صرحًا ، بقية مجازية لواقع خارق لم يعد له وجود ، وكنت أشعر تحت قدمىّ هرب قاعدة البناء لهذا المأوى ، وكنت أشعر أنى أنزلق ، والكلارينيت بين شفتى- مرميًا فى هاوية السنوات والقرون - فى هوّة بلا قرار ، وكنت أقول لنفسى وكلّى دهشة أنّ هذا النزول كان ملجئى الوحيد ، هذه السقطة الباحثة الشرهة ، وأن أترك نفسى على هذا النحو تجرى بكلّيتها إلى لذّة دوارى » (المزحة ، عن الترجمة الفرنسية الأولى) .

لقد حطّمت المترادفات لا موسيقى النصّ فحسب ، بل كذلك وضوح المعنى (انظر : تكرارات .)

**كتاب (Livre)** : ألف مرّة سمعت فى مختلف البرامج الإذاعية : «...كما قلت ذلك فى كتابى ...»(**comme je le dis dans mon livre...**) يلفظ المقطع اللفظى (**Li**) شديد الطول وأكثر علوًا بثمانى وحدات على الأقل من المقطع اللفظى السابق .

وعندما يقول الشخص نفسه «...كما جرت العادة فى مدينتى » (**...comme c'est l'usage dans ma ville**) ، فإن الفاصل بين المقطعين اللفظيين (**ma**) و(**ville**) يكاد يكون فاصلة رباعية واحدة .

«كتابى **mon livre**» – مصعد صوتى نحو التلذذ الذاتى .

**غنائى (Lyrique)** : فى **خفّة الكائن الهشّة** ، يجرى الحديث عن نمطين ممّن يجرون وراء النساء : زير النساء الغنائى (الذى يبحث فى كل امرأة عن مثله الخاصّ به) وزيرالنساء الملحمى (الذى يبحث لدى النساء عن التنوّع اللانهائى للعالم النسائى) ، وهو مايستجيب إلى التمييز الكلاسيكى بين الغنائى والملحمى (والدرامى) ، وهو تمييز لم يظهر إلا نحو نهاية القرن الثامن عشرفى ألمانيا وطُوِّر بمهارة فى علم الجمال لهيجل: فالغنائى هو التعبير عن الذاتيّة التى تعترف لنفسها ، أما الملحمى فيصدر عن هوى الاستحواذ على موضوعيّة العالم . يتجاوز الغنائى والملحمى فى نظرى المجال الجمالى ، إنّهما يمثّلان موقفين ممكنين للإنسان إزاء نفسه وإزاء العالم وإزاء الآخرين ( العصر الغنائى = عصر الشباب ) ، ومن المؤسف أنّ هذا المفهوم للغنائى وللملحمى غير مألوف لدى الفرنسيين مما أرغمنى على الموافقة فى الترجمة الفرنسيّة على أن يصير زير النساء الغنائى المضاجع الرومانتيكى ، وزير النساء الملحمى المضاجع الفاسق ، وكان ذلك أفضل الحلول لكنّه مع ذلك أحزننى قليلاً .

**غنائيّة (Lyrisme)** : (وثورة) « الغنائيّة نشوة ، والإنسان ينتشى كيما يمتزج بالعالم بصورة أسهل ، لاتريد الثورة أن تُدرَس وأنّ تُلاحَظ بل تريد أن نلتحم بها ، وبهذا المعنى فهى غنائيّة ، والغنائيّة ضروريّة لها » (**الحياة هى فى مكان آخر**) . «كان الجدار الذى سُجِنَ وراءه الرجال والنساء مغطىً بكامله بالزجاج ، وكانوا يرقصون أمامه ! أوه ، ليست رقصة جنائزية ، هنا كانت البراءة ترقص ' ، البراءة مع ابتسامتها الدموية » (**الحياة هى فى مكان آخر**) .

**ماتشو (Macho)** : (وعدوّ المرأة) يولع الماتشو بالأنوثة ويرغب فى السيطرة على من يولع به ، وإذ يمجّد الأنوثة النموذجيّة للمرأة المسيطر عليها (أمومتها ، خصوبتها ، ضعفها ، طابعها البيتى ، عاطفيّتها ، إلخ .) ، فإنّه يمجّد رجولته هو ، وبالمقابل ، يرتعد عدو المرأة من الأنوثة ويهرب من النساء اللواتى يفضن أنوثة . إن المثل الأعلى للماتشو هو : الأسرة ، أما المثل الأعلى لعدوّ المرأة فيتجلّى فى العزوبيّة مع كثير من العشيقات ، أو : الزواج بامرأة محبوبة دون أطفال .

**تأمّل (Méditation)** : هناك ثلاث إمكانات أوّليّة أمام الروائى : أن **يقصّ** قصّة (فيلدينج) ، أن يصف قصّة ( فلوبير) ، أن يفكّر قصّة (موزيل) ، كان الوصف الروائى

فى القرن التاسع عشر على انسجام مع روح العصر (الوضعية ، العلميّة) ، وتأسيس رواية على تأمّل مستمر يعنى المضىّ فى القرن العشرين ضد روح العصر الذى لم يعد يحب التفكير على الإطلاق .

**شكرًا (Merci)** : لِمَ تنطوى هذه الكلمة[17] على رنين قاس بالفرنسية ؟ إنّها لاتقنع إلا إذا كانت ساخرة . فأنت تغيظ أحدهم فيجيبك : «شكرًا» ، لكن الصيغة التى تتألّق فيها هذه الكلمة هى : أن تكون تحت رحمة ، أن تكون عرضة ، أن تكون ألعوبة **être à la merci** .

**عدوّ المرأة (Misogyne)** : كلّ واحدمنا يواجه منذ أيّامه الأولى أمًّا وأبًا ، أنوثة ورجولة ، ومن ثمّ فنحن مطبوعون إذن بعلاقة منسجمة أو غير منسجمة مع هذين النموذجين . إن من يخاف المرأة (عدوّ المرأة) لايتواجد بين الرجال فحسب ، بل كذلك بين النساء ، وبقدر ما نلتقى أعداء للمرأة نلتقى كارهات الرجال (الذين يعيشون واللواتى يعشن بدون انسجام مع نمط الرجال ) ، هذه المواقف عبارة عن إمكانات مختلفة ومشروعة للشرط الإنسانى . لم تطرح المانوية النسائيّة أبدًا على نفسها السؤال الخاص بكراهيّة الرجال ، وحوّلت عداوة المرأة إلى مجرّد شتيمة ، وهكذا تجنّبنا المحتوى النفسى لهذا المفهوم الوحيد الذى ينطوى على الأهمية .

**حديث (Moderne)** : (الفنّ الحديث ، العالم الحديث) . هناك الفنّ الحديث الذى يتماهى بنشوة غنائيّة مع العالم الحديث . أبولينير ، تمجيد التقنية ، فتنة المستقبل ، معه وبعده : ماياكوفسكى ، ليجيه ، المستقبليون ، الطليعيون ، لكن على النقيض من أبولينير هناك كافكا – العالم الحديث بوصفه متاهة يضيع فيها الإنسان . الحداثة **المضادة للغنائيّة** ، المضادّة للرومانتيكية ، الشكاكة ، النقديّة . مع وبعد كافكا : موزيل **Musil**، بروخ **Broch** ، جومبروفيتز **Gombrowicz** ، بيكيت **Beckett**، يونيسكو **Ionesco** ، فيللينى **Fellini**... وبقدر مانغوص فى المستقبل بقدر مايتعاظم تراث «الحداثة المضادة للحديث» .

---

(17) بالفرنسية طبعًا ، حيث تتخذ الكلمة معان مختلفة كذلك ، حسب موقعها في الجملة أو الموقف الذي تستخدم فيه كما سنري . (هـ . م .) .

**حديث (Moderne)** : (أن تكون حديثًا) فى نحو عام ١٩٢٠ كتب الروائى الطليعى التشيكى الكبير ڤلاديسلاڤ ڤانكورا **Vladislav Vancura** : «جديد ، جديد ، جديد هو نجم الشيوعية ، ولاحداثة خارجة عنه» ، وهكذا سارع كلّ جيله إلى الحزب الشيوعى حتى لايفوته أن يكون حديثًا ، وقد مُهر انحطاط الحزب الشيوعى تاريخيًا ، ماإن تواجد فى كلّ مكان *خارج الحداثة* ، ذلك لأنّ صيغة «يجب أن تكون *بالتأكيد حديثًا*» قد قادت رامبو ، والرغبة فى أن يكون المرء حديثًا هى نموذج – أى أمر لاعقلانى – قد ترسّخ فينا بعمق ، شكلُ ملحٌ متغيّر المضمون وغير محدّد : حديث من يجهر بأنّه حديث ويُقبَل على أنّه كذلك ، تعرض الأم لوجون فى **Ferdydurke** كعلامات للحداثة «*هيئتها الوقحة للذهاب نحو المراحيض التى كان يتوجّه الناس إليها فى الماضى خلسة*» ، إن **Ferdydurke** لجومبروفيتز هى تبديد الوهم الأشد ألقًا لنموذج الحديث .

**خداع (Mystification)** : لفظ جديد مسلٍّ فى حدّ ذاته (مشتق من كلمة سرّ **mystère**) ظهر فى فرنسا فى منتصف القرن الثامن عشر ضمن بيئة ذات عقلية فاسقة للدلالة على الخدع ذات الطابع الهزلى حصراً . كان عمر ديدرو سبعة وأربعين عامًا عندما دبّر خدعة خارقة بجعله المركيز كرواسمار ، يعتقد أنّ راهبة شابة مسكينة تسأل حمايته ، فخلال عدّة أشهر يكتب للمركيز المتأثر رسائل موقّعة من هذه المرأة التى لاوجود لها . الراهبة **La Religieuse** – ثمرة خدعة : سبب إضافى لنحب ديدرو وعصره . الخداع : الطريقة الفعّالة كيلا نحمل العالم محمل الجدّ .

**اللا وجود (Non - être)** . «...الموت المزرق بحنان كاللا - وجود» لايسعنا القول : «مزرق كالعدم» : لأنّ العدم ليس مزرقًا ، وهو برهان على أنّ اللا - وجود والعدم هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف .

**فحش (Obscénité)** : نستخدم الكلمات الفاحشة فى لغة أجنبية ، لكنّنا لانشعر بها كذلك ، فالكلمة الفاحشة المنطوقة مع نبرة أجنبية تصير هزليّة ، صعوبة أن يكون المرء فاحشًا مع امرأة أجنبيّة . الفحش : الجذر الأعمق الذى يربطنا إلى وطننا .

**أوكتاڤيو (Octavio)** : كنت أقوم بتحرير هذا القاموس عندما كانت الهزّة الأرضيّة الرهيبة تقوم فى وسط المكسيك حيث يعيش أوكتاڤيو باز **Octavio Paz** وزوجته مارى جو ، تسعة أيّام مضت دون أىّ خبر عنهما ، وفى يوم ٢٧ أيلول ( سبتمبر) رنّ

الهاتف : رسالة من أوكتاڤيو ، وأشرب نخبه ، وأجعل من اسمه العزيز جداً - العزيز جدّاً - الكلمة السابعة والأربعين من هذه الكلمات السبعين .

**مبدع (Oeuvre)** : «من المخطط إلى المبدع ، يتمّ عبور الطريق جثواً» ، لايسعنى أن أنسى هذا البيت الشعرى لڤلاديمير هولان ، وإنّى أرفض أن أضع رسائل إلى ڤليس و القصر على المستوى ذاته .

**العطالة (Oisiveté)** : أمُّ كلّ الرذائل ، لايهمنّى إن كانت موسيقى هذه الكلمة باللغة الفرنسية تبدو لى على قدر كبير من السحر ، ذلك بفضل الشراكة الصوتيّة القائمة فى الكلمة الفرنسية بين عصفور الصيف **Oiseau d'été** والعطالة **Oisiveté** .

**العمل (Opus)** : عادة المؤلفين الموسيقيين الممتازة ، فهم لايعطون رقماً للعمل إلا للمبدعات التى يعترفون بها بوصفها «صالحة» ، وهم لايعطون رقماً للمبدعات التى تنتمى إلى فترة ماقبل نضجهم ، أو إلى مناسبة عابرة ، أو تلك التى ليست أكثر من تمرين ، فقطعة من قطع بيتهوڤن غير المرقّمة - كقطعة تنويعات لساليرى مثلاً - ضعيفة حقًا ، لكنّ ذلك لايخيّبنا ، إذ إنّ المؤلف الموسيقى نفسه قد حذّرنا ، وإنّها لمسألة أساسية لكلّ فنان : بأىّ مؤلّف يبدأ مبدعه «الصالح» ؟ لم يجد ياناسيك **Janacek** أصالته إلا بعد الخامسة والأربعين ، وإنّى لأتألّم عندما أستمع إلى بعض الأعمال التى بقيت من مرحلته السابقة ، قام دييوسى قبل وفاته بتحطيم كل المخططات ، كلّ ماتركه دون اكتمال . إنّ أقلّ خدمة يمكن لمؤلف أن يقوم بها لمبدعاته : أن يكنّسَ ماحولها .

**نسيان (Oubli)** : «إنّ نضال الإنسان ضدّ السلطة هو نضال الذاكرة ضدّ النسيان» . غالباً مايستشهد بهذه الجملة من **كتاب الضحك والنسيان** التى يلفظها أحد أبطال الرواية ، ميريك ، بوصفها رسالة الرواية ، ذلك أنّ القارئ يتعرّف فى الرواية أوّلاً على «ماهو معروف أصلاً» . و «المعروف أصلاً» لهذه الرواية هو تيمة أورويل الشهيرة : النسيان الذى تفرضه السلطة الشموليّة ، لكنّى رأيت جدّة حكاية ميريك فى مكان آخر تماماً ، فميريك هذا الذى يجهد بكلّ قواه كيما لاننساه (هو وأصدقاءه ومعركتهم السياسية) يقوم أيضاً بالمستحيل لكى يجعلنا ننسى الآخر (عشيقته السابقة التى يخجل منها) . إن إرادة النسيان هى فى الأساس قبل أن تصبح مشكلة سياسية

مشكلة أنثروبولوجية : لقد كان الإنسان على الدوام يرغب في إعادة كتابة سيرته الذاتية ، وفى أن يغيّر الماضى ، وفى أن يمحو الآثار ، آثاره وآثار الآخرين . إن إرادة النسيان أبعد من أن تكون مجرّد رغبة فى الغش ، لم يكن لدى سابينا أىّ سبب لتخفى أىّ شىء ، ومع ذلك فهى مدفوعة برغبة لاعقلانية لتجعل من نفسها منسيّة ، النسيان : هو فى آن واحد ظلم مطلق وعزاء مطلق . إنّ الفحص الروائى لتيمة النسيان هو بلا نهاية وبلا نتيجة .

**مشجب** (**Portemanteau**) : شىء سحرىّ ، يراه لودڤيج فى اللحظة التى يبحث فيها عن هيلينا ويتخيّلها منتحرة : كان الجذع المعدنى القائم على ثلاثة أقدام يتوزّع فى قمّته إلى ثلاث شعب ، لم تكن هناك أية ثياب معلقة عليها ، وكان يبدو يتيمًا فى هيئته الإنسانية الغامضة ، وكان عريه المعدنى وأذرعه المرفوعة على نحو مضحك يغمرنى بالقلق» ، وفيما بعد : «...مشجب معدنى ضئيل يرفع الأذرعة كجندىّ يستسلم» ، لقد حلمت أن أضع على غلاف رواية المزحة صورة مشجب .

**تكرارات** (**Répétitions**) : يشير نابوكوف إلى أنّه فى بداية رواية آنا كارنينا ، فى النصّ الروسى ، تتكرّر كلمة «بيت» ثمانى مرّات فى ست جُمَلٍ ، وأن هذا التكرار كان زخرفة مقصودة من قبل المؤلّف ، ومع ذلك لاتظهر كلمة «البيت» فى الترجمة الفرنسيّة إلا مرّة واحدة ، أما فى الترجمة التشيكية فلا تظهر أكثر من مرّتين ، وفى الكتاب ذاته، فى كلّ مرة كتب فيها تولستوى «**skazal**» (قال) : أجد فى الترجمة نطق : طفق ، صرخ ، استنتج ، إلخ . يعشق المترجمون المترادفات عشقًا جنونيًا ، (أرفض مفهوم المترادفات ذاته : كلّ كلمة لها معناها الخاصّ بها ، ولايمكن من حيث المعنى لأى كلمة أخرى أن تحلّ محلّها) . يقول باسكال : «عندما تتواجد كلمات مكرّرة فى خطاب ما ، وعندما نحاول تصحيحها ونجد أنّها من الصحة بحيث أننا نفسد الخطاب إذا ماغيّرناها ، يجب أن نتركها كما هى : لأنّها علامة الخطاب» . التفنن اللعبى فى التكرارات فى المقطع الأوّل من أحد أجمل الأعمال النثرية الفرنسية : «كنت أحب الكونتيس دو... حبًا جنونيًا ، كان عمرى عشرين عامًا ، وكنت ساذجًا ، خانتنى ، فغضبت ، وتركتنى ، كنت ساذجًا ، وكنت آسفًا عليها ، كان عمرى عشرين عامًا ، وغفرت لى : ولما كان عمرى عشرين عامًا ، وكنت ساذجًا ، مخدوعًا على الدوام ، ولكن غير مهجور ، كنت أظن نفسى أكثر العشاق محبّة ، ومن ثمّ أسعد الرجال ...» (ڤيڤان دونون : بلا غد **Vivant Denon, Point de lendemain**)(انظر: **لازمة**).

**إعادة الكتابة** (Rewriting) : مقابلات ، محادثات ، أقوال منقولة ، اقتباسات وتسجيلات سينمائية وتلفزيونية ، إعادة الكتابة بوصفها روح العصر، «ذات يوم ستصير كل الثقافة الماضية موضع إعادة كتابة كاملة ومنسيّة تمامًا وراء إعادة كتابتها» (مقدمة **جاك وسيّده**) ، و : «فليهلك كلّ الذين يسمحون لأنفسهم بإعادة كتابة ماسبق له أن كتب ! ليخوزقوا وليحرقوا على نار هادئة ! ليخصوا ولتقطع آذانهم !» (السيّد فى **جاك وسيّده** ) .

**ضحك** (Rire) (أوربى) : كان المرح والهزل لايزالان بالنسبة لرابليه يؤلفان شيئًا واحداً ، وفى القرن الثامن عشر كانت فكاهة ستيرن وديدرو عبارة عن ذكرى رقيقة وحنون لمرح رابليه . فى القرن التاسع عشر كان جوجول فكاهيًا كئيبًا ، كان يقول «إذا نظرنا بانتباه وبصورة مطوّلة إلى قصّة مضحكة فإنّها تصير بالتدريج حزينة» ، لقد نظرت أوربا إلى قصة وجودها الخاصّ بها المضحكة خلال زمن كان من الطول بحيث تحوّلت الملحمة المرحة لرابليه فى القرن العشرين إلى مهزلة يائسة ليونيسكو الذى يقول : «هناك القليل من الأشياء التى تفصل المرعب عن المضحك» ، وهكذا يستكمل التاريخ الأوربى للضحك دورته .

**رواية** (Roman) : هى الشكل الأكبر من النثر الذى يفحص فيه المؤلّف حتّى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيّات) بعض تيمات الوجود الكبرى .

**رواية** (Roman) : (و شعر ) . ١٨٥٧ : أعظم سنة فى القرن ، أزهار الشرّ : يكتشف الشعر الغنائى ميدانه الخاص وجوهره . مدام بوفارى : للمرّة الأولى هناك رواية مستعدّة لتحمّل مسئولية أرفع متطلبات الشعر (استهداف «البحث قبل كلّ شىء عن الجمال» ، أهمّية كلّ كلمة خاصة ، موسيقى النص الزخمة ، هدف الجدّة مطبّقًا على كلّ جزء صغير) . اعتباراً من ١٨٥٧ سيصير تاريخ الرواية تاريخ «الرواية وقد صارت شعراً» ، لكنّ تحمّل مسئولية متطلبات الشعر شىء يختلف تمامًا عن جعل الرواية غنائيّة (التخلى عن سخريتها الجوهرية ، إهمال العالم الخارجى ، تحويل الرواية إلى اعترافات شخصية ، وإرهاقها بالزخارف ) . إنّ أكبر «الروائيين الذين صاروا شعراء» مضادّون للغنائية بصورة عنيفة : فلوبير ، جويس ، كافكا ، جومبروفيتز . الرواية = شعر مضاد للغنائية .

**رواية (Roman)** (أوربية) : إنّ تاريخ (التحول المتّحد والمستمرّ) الرواية (كل ما نطلق عليه الرواية) لاوجود له ، هناك فقط تواريخ للرواية : للرواية الصينية ، للرواية الإغريقية الرومانية ، للرواية اليابانية ، للرواية في القرون الوسطى ، إلخ ، أما الرواية التي أسمّيها أوربية فقد تشكّلت في جنوب أوربا في فجر الأزمنة الحديثة وتمثّلُ كياناً تاريخياً في ذاته سيوسّع فيما بعد من فضائه إلي ماوراء أوربا الجغرافيّة (ولاسيما في الأمريكتين) ، وبسبب غنى أشكالها ، والقوّةالمركّزة بصورة مذهلة لتطوّرها ، ودورها الاجتماعي ، فليس للرواية الأوربية (والأمر ذاته ينطبق على الموسيقى الأوربية) أي مثيل في أيّ حضارة أخرى .

**روائي (Romancier)** (وكاتب) : أعيد قراءة مقال سارتر القصير «ماهي الكتابة؟»، لم يستخدم فيه كلمتي **رواية أو روائي** على الإطلاق ، إنّه لايتحدّث إلا عن كاتب النثر ، وهو تمييز صحيح ، فالكاتب يملك أفكاراً جديدة وصوتاً لايقلّد ، وبوسعه أن يستخدم أيّ شكل (بمافي ذلك الرواية) ، وكلّ مايكتبه يؤلف مادام مطبوعاً بأفكاره ومحمولاً بصوته وجزءاً من مبدعه . روسو ، شاتوبريان ، جيد ، كامو ، مونترلان .

لايقيم الروائي كبير وزن لأفكاره ، إنّه مكتشفُ يجهد متلمّساً في الكشف عن جانبٍ مجهولٍ من الوجود ، إنّه ليس مفتوناً بصوته ، بل بشكل يتابعه ، والأشكال التي تستجيبُ لمتطلبات حلمه هي وحدها التي تؤلّف جزءاً من مبدعه . فيلدينج ، ستيرن ، فلوبير ، بروست ، ڤوكنر ، سيلين ، كالڤينو .

إن الكاتب يتسجّل على البطاقة الروحية لزمنه ، ولأمّته ، وعلى بطاقة تاريخ الأفكار، والظرف الوحيد الذي يسعنا فيه إدراك قيمة رواية ماهو ظرف تاريخ الرواية الأوربية . ليس على الروائي تقديم حساب لأحد ، باستثناء سرڤانتس .

**روائي (Romancier)** (وحياته) : سئل الروائي كاريل كابيك **Karel Capek** لماذالايكتب الشعر وكان جوابه : «لأنني أكره الحديث عن نفسي» ، ويقول هرمان بروخ عن نفسه وعن موزيل وعن كافكا : «لانملك ثلاثتنا سيرة حقيقية» ، وهذا لايعني أنّ حياتهم كانت فقيرة بالأحداث ، بل إنّها لم تكن معدّة لتكون مميّزة ، لتكون عامّة ، لتصير سيرة مكتوبة . يقول نابوكوف «أكره أن أدسّ أنفي في حياة كبار الكتّاب ، ولن يكشف أيّ كاتب سيرة الغطاء عن حياتي الخاصّة» . مثل مشهور : فالروائي يهدم بيت حياته كيما يبني بالحجارة بيت روايته . يفكك كُتّابُ سيرةِ الروائي إذن ماصنعه الروائي ، ويعيدون صُنْعَ مافكّكه ، ولايستطيع عملهم أن يضيء قيمة رواية ما ولا

معناها ، وربما استطاع بالكاد أن يتعرف على بعض الحجارة . في اللحظة التى كان فيها كافكا يسترعى الانتباه أكثر من جوزيف «ك» . فإنّ عمليّة موت كافكا اللاحق قد بدأت .

**إيقاع** (Rythme) : أكره أن أسمع دقّات قلبى التى تذكّرنى دون هوادة أنّ زمن حياتى موقوت ، ولذلك كنت دومًا أرى فى وحدات القياس التى تستهل الكتابات الموسيقية شيئًا جنائزيًا ، لكن كبار معلّمى الإيقاع عرفوا كيف يسكتون هذه الدقّة الرتيبة المنتظرة ويحولّون موسيقاهم إلى حرم مغلق من «زمن خارج الزمن» . كبار البوليفونيين : الفكر الكونتربوانتى الأفقى حطّ من أهميّة وحدة القياس . بيتهوفن : نكاد لانتميّزفى مرحلته الأخيرة وحدات القياس من شدة تعقيد الإيقاع ، ولاسيّما فى الحركات البطيئة . إعجابى بأوليڤييه ميسيان : فبفضل تقنيته القائمة على الوحدات الإيقاعية الصغيرة المضافة أو المسحوبة ، يبتكر بنية زمنيّة غير متوقعة لايمكن حسابها، زمن مستقلٌ كلّيًا (زمن بَعْدَ «نهاية الزمن» ، كيما نستعيد عنوان رباعيّته) ، فكرة مسبقة : تتجلّى عبقريّة الإيقاع بالدقة المعلنة بصورة صاخبة . خطأ . البدائيّة الإيقاعيّة المرهقة لموسيقى الروك : فخفقان القلب يُضخَّم كيلا ينسى الإنسان ولو خلال ثانية واحدة سَيْرَهُ نحو الموت .

**سرمدى** (Sempiternel)[18]: ليست هناك أى لغة تعرف كلمة كهذه الكلمة ، على هذا القدر من الطلاقة بالنسبة للأبدية ، الروابط فى العلاقات الرنينية : أشفق **s'apitoyer** ـ مهرّج **pitre** ـ يرثى له **piteux** ـ كامد **terne** ـ أبدى **éternel** ؛ المهرّج الذى يشفق على أبدىّ كامد على هذا النحو **le pitre s'apitoyant sur le si terne éternel** .

**سوڤياتى** (Soviétique) : لاأستخدم هذه الصفة . اتحاد الجمهوريّات الاشتراكية السوڤياتية : «أربع كلمات ، أربع أكاذيب» (كاستورياديس **Castoriadis**) ، الشعب السوڤياتى : ساتر لفظى يجب أن تنسى وراءه كل أمم الإمبراطورية المروّسَة . إن كلمة «سوڤياتى» لاتناسب القومية العدوانية لروسيا الشيوعية الكبرى فحسب ، بل تناسب كذلك الحنين القومى للمنشقين ، فهى تسمح لهم بالاعتقاد أنّ روسيا (أى

(18) من الواضح أن كلّ مايتعلق بهذه الكلمات خصوصًا يقوم على صداها ككلمة فرنسية ، لاعلى دلالتها كمفهوم ، ومن الطبيعى أننا لن نعثر على كلمة عربية وتملك الصدى ذاته الذى تملكه الكلمة الفرنسية . لايسع الترجمة هنا إذن إلا أن تكون دالة أكثر منها ناقلة . (هـ . م)

روسيا الحقيقية) بفعل حوكة سحريّة غائبة عن الدولة المسمّاة سوفياتية ، وأنّها تستمرّ كجوهر لم يُمَسّ ، طاهر ، في ملجأ من كلّ الاتهامات . الضمير الألماني : المجروح ، المجرم بعد الحقبة النازيّة . توماس مان : طرح الروح الألمانية القاسى على النقاش . نضج الثقافة البولونيّة : جومبروفيتز الذى يعنّف بصورة مرحة «البولونيّة» . يستحيل بالنسبة لروسيا أن تعنّف «الروسيّة» ، الجوهر الطاهر ، ولن نجد فيها أى مثيل لتوماس مان ، أو لجومبروفيتز .

**تشيكوسلوڤاكيا** (**Tchécoslovaquie**) : لاأستخدم أبدًا كلمة تشيكوسلوڤاكيا فى رواياتى رغم أن أحداثها بصورة عامّة تجرى فيها ، هذه الكلمة المركّبة على قدر كبير من الشباب (فقد ولدت فى عام ١٩١٨) دون جذور فى الزمان ، ودون جمال ، كما أنها تكشف عن الطابع التركيبى والحديث العهد (الذى لم يعرف تجربة الزمن) للشىء المسمّى ، وإذا كان من الممكن نسبيًا تأسيس دولة على كلمة قليلة الصلابة فلا يسعنا أن نؤسس عليها رواية ؛ ولذلك – ولكى أسمّي بلد أبطال رواياتى – كنت أستخدم دومًا الكلمة القديمة بوهيميا . ليس ذلك صحيحًا من وجهة نظر الجغرافيا السياسية (فمترجمو رواياتى يقاومون ذلك غالبًا) ، ولكن من وجهة نظر الشعر ، فهى التسمية الوحيدة الممكنة .

**الأزمنة الحديثة** (**Temps modernes**) : حلول الأزمنة الحديثة . اللحظة الجوهرية فى تاريخ أوربا . الإله يصير **Deus absconditus** (الإله الغائب) ، والإنسان أساس كلّ شىء . ولدت الفردانية الأوربية وولد معها وضع جديد للفن ، وللثقافة ، وللعلوم . وإنى لأواجه صعوبات فى ترجمة هاتين الكلمتين فى أمريكا ، فإذا كتبنا**modern times** يفهم الأمريكى : الحقبة المعاصرة ، عصرنا . إنّ الجهل بمفهوم الأزمنة الحديثة فى أمريكا يكشف عن كل الشرخ القائم بين القارّتين . ففى أوربا ، نعيش نهاية الأزمنة الحديثة ، نهاية الفردانية ، نهاية الفنّ بوصفه تعبيرًا عن أصالة شخصيّة لايمكن استبدالها ، النهاية التى تعلن عن رتابة لاشبيه لها ، لاوجود لهذا الشعور بالنهاية فى أمريكا ، هى التى لم تعش ولادة الأزمنة الحديثة ، وليست سوى وريثتها المتأخرة ، إنها تعرف معايير أخرى لما هى البداية ولما هى النهاية .

**الخيانة** (**Trahir**) : «ولكن ماهى الخيانة ؟ الخيانة هى الخروج من الصف ، هى الخروج من الصف والمضىّ نحو المجهول ، سابينا لاتعرف أجمل من المضىّ نحو المجهول» (**خفّة الكائن الهشّة**) .

**الشفافية (Transparence)** : تعنى هذه الكلمة فى الخطاب السياسى والصحافى: الكشف عن حياة الأفراد أمام أنظار العامّة ، وهو مايحيلنا إلى أندريه بروتون ورغبته فى العيش فى بيت من زجاج تحت عيون الجميع . **بيت من زجاج** : يوتوبيا قديمة وفى الوقت ذاته أحد أفظع مظاهر الحياة الحديثة . قاعدة : بقدر ماتكون شئون الدولة كتيمة بقدر مايتوجب أن تكون شئون الفرد شفّافة ؛ فعلى أنّ البيروقراطية تمثّل شيئًا عامًا ، فهى مجهولة وسرّية ورمزيّة وغير واضحة ، فى حين أنّ الإنسان الخاص مرغم على الكشف عن صحّته ، وماليته ، ووضعه العائلى ولن يعود بوسعه أن يجد - إذا ماقرر حكم وسائل الإعلام الجماهيرية ذلك - لحظة واحدة من الحميمية فى الحب ولا فى المرض ولا فى الموت . إن الرغبة فى انتهاك حميمية الآخرين هى شكلٌ دائمٌ من أشكال العدوانية صار اليوم جزءًا من المؤسسات (البيروقراطية وبطاقاتها ، والصحافة ومخبريها) مبررًا أخلاقيًا (الحق فى المعلومات وقد صار أوّل حقٍّ من حقوق الإنسان) ، وشاعريًا (بواسطة الكلمة الجميلة : الشفافيّة) .

**اللباس الموحّد (Uniforme, uni-forme)** : «مادام الواقع يقوم على تماثل فى الحساب يمكن ترجمته إلى خطط ، فيجب أن يدخل الإنسان أيضًا فى الشكل الموّحد (uni-formité) إذا ماأراد البقاء على اتصال مع الواقع ، وإنسان بلا لباس نظامى[19] اليوم يعطى الانطباع باللاواقع ، كجسد أجنبى فى عالمنا» (هيدجر ، تجاوز الميتافيزيقا Heidegger, Dépassement de la métaphisique) . لايبحث المسّاح «ك» عن أخوّة ما ، بل يبحث بيأس عن لباس موحّد (أو شكل ـ موحّد uni-forme ) ، ودون هذا الشكل ـ الموحّد ، دون اللباس الموحّد للمستخدمين ، لايملك هذا «الاتصال مع الواقع» ، بل يعطى «الانطباع باللاواقع» . كان كافكا أول (قبل هيدجر) من أدرك تغيّر الوضع هذا : بالأمس ، كان لايزال بوسعنا أن نرى فى تعدّد الأشكال وفى الإفلات من اللباس الموحّد/الشكل الموحّد مثلاً أعلى ، حظًا ، انتصارًا ، أمّا غدًا ، فسوف يشكّل ضياع اللباس الموحّد مصيبة مطلقة ، ونبذًا لما هو إنسانى نحو الخارج . منذ كافكا ، وبفضل الأجهزة الكبرى التى تحسب الحياة وتخططها تقدّمَ تأحيد العالم تقدّمًا هائلاً ، إلا أنه عندما تصبح ظاهرة ما عامّة ، يوميّة ، سائدة ، فإننا نكفّ عن تميّزها ، وفى بهجة الحياة الأحدية الشكل يكفّ الناس عن أن يروا اللباس الموحّد الذى يلبسونه .

**قيمة (Valeur)** : وضعت بنيويّة الستينات مسألة القيمة بين قوسين ، ومع ذلك فإنّ مؤسس علم الجمال البنيوى يقول : « وحدة افتراض القيمة الجمالية الموضوعيّة يمنح

---

(19) لباس موحّد ، شكل موحّد Uni-forme .

معنىً للتطوّر التاريخى للفنّ » (جان موكاروفسكى : الوظيفة والمعيار والقيمة الجمالية بوصفها ظواهر اجتماعية ، براغ ١٩٣٤ Jan Mukarovsky: La Fonction,la norme et la valeur esthétique en tant que faits sociaux, Prague, 1934 .

إن سؤال قيمة جماليّة يعنى : محاولة الإحاطة بالاكتشافات والمبتكرات وتسميتها والإضاءة الجديدة التى يلقيها مبدع على العالم الإنسانى ، وحدة المبدع الذى اعترف به بوصفه قيمة (المبدع الذى أُدركت جدّته وسمّيت) يمكن أن يصير جزءاً من «التطوّر التاريخى للفنّ» الذى ليس عبارة عن مجرّد تتابع للوقائع ، بل متابعة للقيم ، ولو استبعدنا مسألة القيمة ، مكتفين بوصف (تيماتى ، أو سوسيولوجى ، أو شكلانى ) مبدع (من مرحلة تاريخية أو من ثقافة ما ، إلخ) ، ولو وضعنا علامة المساواة بين كلّ الثقافات وكلّ الفعاليات الثقافية (باخ والروك ، القصص المصوّرة وبروست) ، وإذا كان نقد الفن ( التأمّل حول القيمة) لايجد مكاناً ليعبّر عن نفسه ، فإنّ «التطوّر التاريخى للفن» سينشر الضباب على معناه ، وسينهار ، وسيصير مستودعًا هائلاً ومجّانيّا للمبدعات .

**حياة (Vie)** : فى مقالته الهجائيّة التى تحمل عنوان جثّة ، يوبّخ بول إيلوار جثمان أناتول فرانس : «أمثالك ، أيتها الجثّة ، لانحبّهم ....» إلخ . ويبدو لى أنّ ماهو أهم من هذه الرفسة للنعش التبرير الذى يليها : «إنّ مالاأستطيع تخيّله دون أن تدمع عيناى ، أيتها الحياة ، لايزال يتجلى اليوم فى الأشياء الصغيرة الزهيدة التى لم يبق سوى الحنان وحده من يدعمها الآن . الشكّ ، السخرية ، الجبن ، فرنسا ، الروح الفرنسية، ماهى : عاصفة من النسيان تجرّنى بعيداً عن كلّ هذا . ألأننى لم أقرأ من قبل شيئًا ، ولم أر شيئًا مما يشين الحياة ؟».

وضع إيلوار فى مقابل الشك والسخرية : الأشياء الصغيرة الزهيدة ، والدموع فى العينين ، والحنان ، وشرف الحياة ، نعم ، الحياة بمعناها الواسع ! ، وراء الحركة غير الامتثالية على نحو مذهل ، روح الكيتش الأشدّ سطحية .

**شيخوخة (Vieillesse)** : «كان العالم العجوز يراقب الشباب الصاخبين ، وفهم فجأة أنّه الوحيد من يملك امتياز الحريّة فى هذه القاعة ، لأنّه مسنّ ؛ ولايسع الإنسان أن يتجاهل رأى القطيع ورأى الجمهور والمستقبل إلا عندما يكون مسنّا فقط . فهو وحيد مع موته القادم ، وليس للموت عينان ولاأذنان ، ولا يحتاج إلى أن يعجبه ، إنّ بوسعه أن يفعل ويقول مايشاء لنفسه أن يفعل وأن يقول » **(الحياة هى فى مكان آخر)**. رامبرانت وبيكاسو ، بروخنر وياناسيك ، باخ **وفن الفوغ** .



# الجزء السابع

## الرواية وأوربا



إذا كانت أهم جائزة تمنحها إسرائيل مخصّصة للأدب العالمى ، فليس ذلك فيما يبدو لى وليد الصدفة ، بل نتيجة سنّة راسخة ، إذ الواقع أنّ الشخصيّات اليهودية الكبرى التى نشأت بعيدة عن موطنها الأصلى فى بيئة تتعالى على الأهواء القومية عبّرتْ دوماً عن حساسيّة استثنائيّة من أجل أوربا ، تتعالى على القوميات ، أوربا يتم تصوّرها لا كأرض بل كثقافة ، وإذا كان اليهودقد ظلّوا حتى بعد خيبتهم المأساويّة من أوربا مخلصين لهذه الكوسموبوليتية الأوربية ، فإن إسرائيل - وطنهم الصغير الذى عثروا عليه أخيراً - ينبثق فى نظرى بوصفه قلب أوربا،لكنّه قلب غريب وُضِعَ خارج الجسد .

وإنّى لأتلقى اليوم بتأثر شديد الجائزة التى تحمل اسم القدس وطابع هذه الروح الكوسموبوليتية اليهودية الكبرى ، إننى أتلقاها كروائى . إنّنى أشدّد على **روائى** ، ولاأقول : كاتب ، فالروائى هو الذى يريد كما يرى فلوبير أن يختفى وراء مبدعه ، أن يختفى وراء مبدعه يعنى التخلى عن دور الشخص العام ، وليس ذلك من السهل اليوم حيث يتوجّب على كل شىء ينطوى على أهمّية ما أن يمرّ من خلال مشهد وسائل الإعلام الجماهيرية المضاء على نحوٍ لايحتمل والتى تقوم - خلافًا لقصد فلوبير - بإخفاء المبدع وراء صورة مؤلّفه . وفى هذا الوضع الذى لايستطيع أىّ امرئ تفاديه كليّا تبدو لى ملاحظة فلوبيركما لو أنّها تحذير: ذلك إنّه إذ يقبل القيام بدور الشخص العام يعرّض الروائى للخطرمبدعه الذى يمكن أن يعتبرمجرّد ملحق لحركاته ولتصريحاته ولمواقفه ، هذا فى حين أنّ الروائى ليس ناطقًا باسم أحد ، بل إنّنى سأذهب فى هذا التأكيد إلى درجة أن أقول إنّه ليس ناطقًا حتى باسم أفكاره الشخصيّة . عندما كتب تولستوى أول نصّ لرواية آناكارنينا كانت آنا امرأة شديدة السّماجة ، ولم تكن نهايتها المأساوية إلا نهاية مبرّرة استحقتها ، فى حين أنّ النصّ النهائى للرواية مختلف جداً ، ولا أعتقد أن تولستوى قد غيّر من أفكاره الأخلاقية خلال الفترة التى تفصل بين كتابة النصّين ، بل أكاد أقول إنه خلال الكتابة كان يستمع

لصوت آخر غير صوت قناعته الأخلاقية الشخصيّة ، كان يستمع إلى ماأحبّ أن أسمّيه حكمة الرواية . كلّ الروائيين الحقيقيين يستمعون إلى هذه الحكمة التى تتجاوز الأشخاص ، وهو مايفسّر أن الروايات الكبرى هى دوماً أكثر ذكاء بقليل من مؤلّفيها ، أما الروائيون الأكثر ذكاء من مبدعاتهم فعليهم أن ينصرفوا إلى مهنة أخرى .

ولكن ماهى هذه الحكمة ، ماهى الرواية ؟ هناك مثل يهودى يقول : **الإنسان يفكر ، والإله يضحك** . ويوحى إلى هذا المثل أن أتخيّل فرانسوا رابليه ، وقد استمع ذات يوم إلى ضحكة الإله ، وأنّه على هذا النحو ولدت فكرة أول رواية أوربية كبرى ، ويطيب لى أن أفكر أن فن الرواية قد جاء إلى العالم بوصفه صدىً لضحك الإله .

ولكن لمَ يضحك الإله أثناء رؤيته الإنسان الذى يفكّر ؟ لأن الإنسان يفكّر والحقيقة تفلت منه ؛ لأنّه بقدر مايفكر البشر بقدر مايبتعد فكر الواحدعن فكر الآخر ، وأخيراً لأنّ الإنسان لايكون أبداً مايفكر أنه كينونته ، ولم يتكشّف هذا الوضع الأصولى للإنسان الخارج من العصور الوسطى إلا فى فجر الأزمنة الحديثة : دون كيشوت يفكر، وسانشو يفكر ، ومع ذلك فلا تفلت منهما حقيقة العالم فحسب ، بل تفلت منهما كذلك حقيقة الأنا الخاصة بهما ، وقد رأى وأدرك أوائل الروائيين الأوربيين هذا الوضع الجديد للإنسان ، وأسّسوا عليه فنّاً جديداً هو فنّ الرواية .

لقد ابتكر فرانسوا رابليه كثيراً من الألفاظ الجديدة التى استخدمت فيما بعد فى اللغة الفرنسية ، وفى غيرها من اللغات ، لكن كلمة من هذه الكلمات نسيت وبوسعنا الأسف على ذلك . إنّها كلمة **agélaste**[20] ، وهى كلمة مأخوذة من اللغة الإغريقية وتعنى : من لايضحك ، من لايملك حسّ الفكاهة . كان رابليه يكره الأجلاف ، كان يخاف منهم . وكان يشكو أنّ الأجلاف كانوا «على قدر من الشراسة ضدّه » ، بحيث كاد أن يكفّ عن الكتابة بصورة نهائيّة .

ليس هناك سلام ممكن بين الروائى وبين الجلف ، وبما أنّ الأجلاف لم يسمعوا أبداً من قبل ضحك الإله ، فإنّهم على قناعة من أن الحقيقة واضحة ، وأنّ على كلّ الناس أن يفكّروا بالأمر نفسه ، وأنّهم هم أنفسهم على وجه التدقيق مايفكرون أنّهم عليه . على أنّه حين يفقد الإنسان على وجه الدقّة اليقين بالحقيقة ورضى الآخرين الإجماعى إنّما يصير فرداً ، والرواية هى جنّة الأفراد الخيالية ، إنّها الأرض التى لاأحد فيها يملك الحقيقة ، لاآنا ولا كارنين ، بل التى يحق للجميع فيها أن يفهموا بما فى ذلك آنا وكارنين .

فى الكتاب الثالث من رواية جارجانتوا وبانتاجرويل **Gargantua et Pantagruel**، يشغل ذهن بانورج – أوّل شخصيّة روائيّة كبرى عرفتها أوربا– السؤال التالى : هل

---

(20) يمكن اقتراح مقابل لها : جلف وأجلاف .

عليه أن يتزوّج أم لا؟ يستشير الأطباء والبصّارين والأساتذة والشعراء والفلاسفة الذين يستشهدون بدورهم بهيبوقراط وبأرسطو وبهوميروس وبهيراقليط وبأفلاطون ، ولكن بعد هذه الأبحاث العلمية الضخمة التى تحتلّ كلّ الكتاب لايزال بانورج يجهل فيما إذا كان عليه أن يتزوّج أم لا . أما نحن - القراء - فلا نعلم كذلك شيئًا ، لكننا بالمقابل قد سبرنا على مختلف الوجوه الممكنة موقفًا عجيبًا ، بقدر ماهو بدائى ، هو موقف من لايعرف ماإذا كان عليه أن يتزوّج أم لا .

إن علم رابليه على ضخامته ينطوى على معنى آخر غير المعنى الذى ينطوى عليه علم ديكارت ، فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة ، إذ ولدت الرواية لامن الروح النظرية بل من روح الفكاهة ، وأحد ضروب فشل أوربا يتمثل فى أنّها لم تفهم أشد الفنون أوربيّة ، أى الرواية ، لاروحها ، ولا معارفها واكتشافاتها الواسعة ، ولا استقلالية تاريخها . إنّ الفن المستوحى من ضحك الإله هو - فى جوهره - ليس أسيرًا بل مناقضًا ضروب اليقين الأيديولوجية ، وعلى مثال بنيلوب ، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التى قام بعقدها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء فى النهار .

لقد اعتدنا فى الفترات الأخيرة على أن نتحدث عن القرن الثامن عشر بسوء ، ووصل بنا الأمر إلى مثل هذا الكلام المعاد : إن مصيبة الشموليّة الروسية هى من عمل أوربا ، ولاسيّماالعقلانية الملحدة فى عصر التنوير ، وإيمانها فى قوة العقل المهيمنة ، ولاأشعر بنفسى مختصًا للمجادلة ضد من يجعلون من فولتير مسئولاً عن الغولاغ ، لكنى فى المقابل أشعرنى مختصًا كيما أقول : إنّ القرن الثامن عشر ليس هو عصر روسو وڤولتير وهولباش فحسب ، بل هو كذلك (إن لم يكن بوجه خاص ) عصر فيلدنج وستيرن وجوته ولاكلو .

ومن كلّ روايات هذه الحقبة فإنّ رواية تريسترام شاندى للورنس ستيرن هى ماأفضّل ، وهى رواية عجيبة ، فستيرن يفتتحها بذكر الليلة التى حبلت أمّ تريسترام به، لكن ماإن يبدأ فى الحديث عن ذلك حتى تفتنه مباشرة فكرة أخرى ، وهذه الفكرة تستدعى بالتداعى تأمّلاً آخر ، ثم نادرة أخرى ، بحيث أنّ الاستطراد يقود إلى استطراد آخر ، وينسى تريسترام بطل الكتاب خلال أكثر من مائة صفحة . هذه الطريقة الغريبة فى تأليف الرواية يمكن أن تظهر كما لو أنّها لعبة شكليّة ، سوى أنّ الشكل فى الفنّ هو دومًا أكثر من مجرّد شكل ، فكلّ رواية - شئنا أم أبينا - تقترح جوابًا عن السؤال : ماهو الوجود البشرى وأين يكمن شعره ؟ وقد استطاع معاصرو ستيرن - كفيلدينج مثلاً - أن يتذوّقوا بصورة خاصة السحر الخارق للفعل والمغامرة ، أما الجواب المضمر فى رواية ستيرن فهو مختلف : إذ إن الشعر يكمن بموجبها لا فى الفعل ، بل فى قطع الفعل .

وربّما بدأ هنا بصورة غير مباشرة حوار كبير بين الرواية والفلسفة ، تعتمد عقلانية القرن الثامن عشر على جملة لايبنتز الشهيرة : **nihil est sine ratione** : لاشيء مما هو كائن بلا سبب ، ويفحص العلم الذى استثارته هذه القناعة بشراسة سبب كل شيء، بحيث أن كلّ شيء يبدو قابلاً للشرح هو قابل للحساب . إنّ الإنسان الذى يريد أن يكون لحياته معنى يتخلّى عن كلّ حركة لاسبب لها ولا غاية . كل السِّيَر قد كتبت على هذا النحو ، وتبدو الحياة كما لو أنّها مسار يتألّق بالأسباب ، وبالآثار ، وبضروب الفشل والنجاح ، أما الإنسان فإنّه وقد ثبّتَ نظره المتلهّف على التسلسل السببى لأفعاله يسارع من عدوه المجنون نحو الموت .

وفى مواجهة هذا الاختصار للعالم إلى مجرّد تتابع سببى للأحداث ، تؤكّد رواية ستيرن من خلال شكلها وحده : لايقوم الشعر فى الفعل ، بل حيث يتوقّف الفعل ، حيث يتحطّم الجسر بين السبب وأثره ، وحيث يتسكّع الفكر فى حرّية عذبة عاطلة . إن شعر الوجود كما تقول رواية ستيرن يكمن فى الاستطراد ، إنّه فيما لايمكن حسبانه ، إنّه على الطرف الآخر من السببية ، إنّه **sine ratione** ، بلا سبب ، إنّه على الطرف الآخر من جملة لايبنتز .

لايمكننا إذن أن نحكم على روح عصر ما بموجب أفكاره ومفاهيمه النظريّة حصراً دون أن نأخذ بعين الاعتبار الفن ولاسيّما الرواية . لقد ابتكر القرن التاسع عشر القاطرة ، وكان هيجل على يقين من أنّه قد أدرك روح التاريخ العام نفسه ، واكتشف فلوبير الحماقة ، وأجرؤ على القول إنّ هذا هو أكبر اكتشاف للعصر الفخور بعقله العلمى .

من الطبيعى أننا لم نكن نشك حتى قبل فلوبير بوجود الحماقة ، لكننا كنا نفهمها بصورة مختلفة قليلاً : فقد كانت تُعتبر مجرّد غياب بسيط للمعرفة ، عيب يمكن إصلاحه بالتعليم ، لكن الحماقة فى روايات فلوبير تمثّل بعداً لاينفصل عن الوجود البشرى ، فهى تصاحب إيمّا المسكينة عبر أيّامها حتّى سرير غرامها وحتى سرير موتها الذى سيتبادل خلال فترة طويلة أمامه جلفان مخيفان – هوميه وبورنيزيان – بلاهاتهما كما لو أنّها خطاب رثاء ، لكن أكثر شيء مزعج وأكثر شيء مخزٍ فى الرؤية الفلوبيرية للحماقة هو هذا : لاتمّحى الحماقة أمام العلم ، والتقنية ، والتقدّم ، والحداثة ، بل على العكس ، إنّها مع التقدّم تتقدّم هى الأخرى أيضاً !

كان فلوبير يجمع بهوىً شرّير الصيغ النمطية التى كان الناس من حوله يتلفّظون بها ليظهروا بمظهر الأذكياء والمحيطين بكلّ شيء ، وقد ألّف منها كتابه الشهير **قاموس الأفكار المسبقة** ، ولنستخدم هذا العنوان لنقول : إن الحماقة الحديثة لا تعنى الجهل بل تعنى **لا – تفكير الأفكار المسبقة** . إنّ الاكتشاف الفلوبيرى بالنسبة لمستقبل

العالم أشدّ أهمّية من أشد أفكار ماركس أو فرويد انقلابية ، ذلك أنّنا نستطيع تصوّر المستقبل دون صراع الطبقات ، أو دون التحليل النفسى ، لكننا لانستطيع تصوّره دون هذا الصعود الذى لايقاوم للأفكار المسبقة التى – وقد سُجلت فى الحواسيب ونشرت من خلال وسائط الإعلام الجماهيرية – توشك أن تصير عما قريب قوّة تسحق كلّ فكرٍ جديدٍ وفردىٍ ، وتخنق بذلك جوهر الثقافة الأوربية ذاته فى الأزمنة الحديثة .

بعد أن مضى حوالى ثمانين عاماً على تصوّر فلوبير لبطلته إيمّا بوفارى سيتحدّث خلال الثلاثينات من هذا القرن روائى كبير آخر هو هرمان بروخ عن الجهد البطولى للرواية الحديثة التى تقاوم موجة الكيتش **kitsch** ، والتى ربما ستنتهى مسحوقة تحت وطأته . تشير كلمة الكيتش إلى موقف من يريد أن يثير الإعجاب بأىّ ثمن ولأكبر عدد من الناس ، ولكى تثير الإعجاب لابد من التأكيد على مايريد كل الناس سماعه ، ومن أن تكون فى خدمة الأفكار المسبقة ، فالكيتش هو ترجمة حماقة الأفكار المسبقة إلى لغة الجمال والانفعال ، فهو يستدرّ دموع عطفنا على أنفسنا ، وعلى كل مانفكره ونشعر به من أمور مبتذلة ، واليوم – وبعد خمسين سنة – لاتزال جملة بروخ تزداد حقيقة ، ونظراً للضرورة القصوى لإثارة الإعجاب ، وبالتالى حصر انتباه أكبر عدد ممكن من الناس ، فإن جمالية وسائط الإعلام الجماهيرى هى جمالية الكيتش التى لامفرّ منها ، وبقدرماتعانق وسائل الإعلام الجماهيرية وتخترق حياتنا بقدر مايصير الكيتش جماليتنا وأخلاقيتنا اليومية . حتى فترة متأخرة كانت الحداثة تعنى ثورة غير امتثالية ضد الأفكار المسبقة والكيتش ، أما اليوم فالحداثة تختلط مع الحيوية الإعلامية الجماهيرية الضخمة ، وأن تكون حديثًا يعنى أن تبذل جهداً جامحاً لكى تكون على علم بكلّ شىء ، لكى تكون مماثلاً ، لكى تكون أكثر مماثلة من كل من حولك ممن يماثلون ، لقد لبست الحداثة ثوب الكيتش .

إنّ الأجلاف ، **ولا – تفكيرالأفكار المسبقة** ، والكيتش يؤلّفون العدو الوحيد ذاته ذا الوجوه الثلاثة للفن الذى ولد كصدى لضحك الإله ، والذى عرف أن يبدع هذا الفضاء التخييلى الساحر الذى لايملك الحقيقة أحد فيه ، والذى يحق فيه لكل امرئ أن يكون مفهوماً . لقد ولد هذا الفضاء التخييلى مع أوربا الحديثة ، وهو صورة أوربا أو على الأقل حلمنا بأوربا ، حلمنا الذى شُوِّه مرّات عديدة ، لكنّه مع ذلك على قدرٍ من القوّة بحيث يوحّدنا جميعاً فى أخوّة تتجاوز قارتنا الصغيرة تجاوزاً كبيراً ، لكننا نعلم أنّ العالم الذى يُحتَرمُ فيه الفرد (عالم الرواية التخييلى وعالم أوربا الواقعى) عالم هشّ وزائل ، إذ إننا نرى فى الأفق جيوشاً من الأجلاف الذين يرصدوننا . وبصورة دقيقة ، فى هذه الحقبة من الحرب غير المعلنة والدائمة ، وفى هذه المدينة ذات المصير الدرامى والمؤلم ، فقد عزمت على ألا أتكلّم إلا عن الرواية ، ولا شكّ أنكم قد أدركتم أن ذلك لايعنى من جانبى ضرباً من الهرب أمام مسائل تعتبر خطيرة ، ذلك أنّه إذا كانت

الثقافة الأوربية تبدو لى اليوم مهدّدة - إذاكانت مهدّدة من الخارج ومن الداخل في أعزّ ما تملكه ، أى احترامها للفرد ، واحترامها لفكره الأصيل ، ولحقّه بحياة خاصّة لاتنتهك - فإنّ هذا الجوهر النفيس للروح الأوربية يبدو لى آنئذ كما لو أنه مودعٌ فى علبة فضّية فى تاريخ الرواية ، فى حكمة الرواية ، وإنّى لأودّ فى خطاب الشكر هذا أن أثنى على هذه الحكمة بالذات ، سوى أنه حان الوقت كيما أتوقّف ، فقد كنت فى طريقى إلى أن أنسى أن الإله يضحك عندما يرانى أفكّر .

# المحتـــويـــــات



# المشروع القومى للترجمة

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ١ – اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت أحمد درويش |
| ٢ – الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت · أحمد فؤاد بلبع |
| ٣ – التراث المسروق | جورج جيمس | ت شوقى جلال |
| ٤ – كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت . أحمد الحضرى |
| ٥ – ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت · محمد علاء الدين منصور |
| ٦ – اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت يوسف الأنطكى |
| ٨ – مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت مصطفى ماهر |
| ٩ – التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت · محمود محمد عاشور |
| ١٠ – خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت · محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١ – مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت · هناء عبد الفتاح |
| ١٢ – طريق الحرير | ديفيد براونيستون وايرين فرانك | ت أحمد محمود |
| ١٣ – ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت عبد الوهاب علوب |
| ١٤ – التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت حسن المودن |
| ١٥ – الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت . أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦ – أثينة السوداء | مارتن برنال | ت بإشراف / أحمد عتمان |
| ١٧ – مختارات | فيليب لاركين | ت محمد مصطفى بدوى |
| ١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت طلعت شاهين |
| ١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت نعيم عطية |
| ٢٠ – قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت. يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١ – خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت . ماجدة العنانى |
| ٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت · سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣ – تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت سعيد توفيق |
| ٢٤ – ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت بكر عباس |
| ٢٥ – مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦ – دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ – التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت نخبة |
| ٢٨ – رسالة فى التسامح | جون لوك | ت منى أبو سنه |
| ٢٩ – الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت · بدر الديب |
| ٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه – كلود كاين | ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ – الانقراض | ديفيد روس | ت مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤ – الرواية العربية | روجر آلن | ت حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ – الأسطورة والحداثة | بول . ب ديكسون | ت خليل كلفت |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٦ – نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد |
| ٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨ – نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث |
| ٣٩ – الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان |
| ٤٠ – قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١ – ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت . عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| ٤٢ – عالم ماك | بنجامين باربر | ت : أحمد محمود |
| ٤٣ – اللهب المزدوج | أوكتافيو باث | ت : المهدى أخريف |
| ٤٤ – بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | ت : مارلين تادرس |
| ٤٥ – التراث المغدور | روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين | ت . أحمد محمود |
| ٤٦ – عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد على |
| ٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت · مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨ – حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت . ماهر جويجاتى |
| ٤٩ – الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت . محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى | ت · محمد أبو العطا |
| ٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣ – الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت . مرسى سعد الدين |
| ٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحى |
| ٥٥ – ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | ت . على يوسف على |
| ٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت . محمود على مكى |
| ٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| ٥٨ – مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت محمد أبو العطا |
| ٥٩ – المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم |
| ٦٠ – التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١ – موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور – سميث | مراجعة وإشراف . محمد الجوهرى |
| ٦٢ – لذّة النّص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعى . |
| ٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت · مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت · رمسيس عوض . |
| ٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت رمسيس عوض . |
| ٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧ – مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدى أخريف |
| ٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت أشرف الصباغ |
| ٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت . أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | ت · حسين محمود |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٧٢ – السياسى العجوز | ت . س . إليوت | ت : فؤاد مجلى |
| ٧٣ – نقد استجابة القارئ | چين . ب . توميكنز | ت : حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | ت : حسن بيومى |
| ٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت : أحمد درويش |
| ٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من الكتاب | ت . عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت : أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩ – شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | ت مكارم الغمرى |
| ٨١ – الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت : محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢ – مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | ت : محمود السيد على |
| ٨٣ – مختارات | غوتفريد بن | ت : خالد المعالى |
| ٨٤ – موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت عبد الحميد شيحة |
| ٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | ت : عبد الرازق بركات |
| ٨٦ – طول الليل | جمال مير صادقى | ت أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧ – نون والقلم | جلال آل أحمد | ت ماجدة العنانى |
| ٨٨ – الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩ – الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠ – وسم السيف (قصص) | نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية | ت : محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربر الاسوستكا | ت محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجل | ت : نادية جمال الدين |
| ٩٣ – محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | ت . عبد الوهاب علوب |
| ٩٤ – الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | ت : فوزية العشماوى |
| ٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | ت سرى محمد محمد عبد اللطيف |
| ٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة | قصص مختارة | ت . إدوار الخراط |
| ٩٧ – هوية فرنسا (مج ١) | فرنان برودل | ت . بشير السباعى |
| ٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | نماذج ومقالات | ت أشرف الصباغ |
| ٩٩ – تاريخ السينما العالمية | ديڤيد روبنسون | ت : إبراهيم قنديل |
| ١٠٠ – مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج) | بيرنار فاليط | ت : رشيد بنحدو |
| ١٠٢ – السياسة والتسامح | عبد الكريم الخطيبى | ت : عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء | عبد الوهاب المؤدب | ت محمد بنيس |
| ١٠٤ – أوبرا ماهوجنى | برتولت بريشت | ت . عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع | چيرارچينيت | ت : عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦ – الأدب الأندلسى | د. ماريا خيسوس روبييرامتى | ت أشرف على دعدور |
| ١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة | ت : محمد عبد الله الجعيدى |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
| --- | --- | --- |
| ١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكى |
| ١٠٩ – حروب المياه | چون بولوك وعادل دروبش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ – النساء في العالم النامي | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ – المرأة والجريمة | فرانسيس هيندسون | ت . ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ – الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ – راية التمرد | سادى پلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع | وول شوينكا | ت . نسيم مجلى |
| ١١٥ – غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | ت . سمية رمضان |
| ١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام | ليلى أحمد | ت · منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ – النهضة النسائية في مصر | بث بارون | ت . لميس النقاش |
| ١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنيل | ت . بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت . نخبة من المترجمين |
| ١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت . محمد الجندى ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ –نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣–الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نيقولاى إيفانوف | ت· أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ – الفجر الكاذب | چون جراى | ت · أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥ – التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديڤى | ت : سمحه الخولى |
| ١٢٦ – فعل القراءة | ڤولفانج إيسر | ت . عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ – إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعى |
| ١٢٨ – الأدب المقارن | سوزان باسنيت | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | ت . محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ – الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | ت . شوقى جلال |
| ١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢ – ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ – الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ – تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ – فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية | چوزيف مارى مواريه | ت كاميليا صبحى |
| ١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيڤلينا تارونى | ت . وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ – پارسيڤال | ريشارد ڤاچنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى |
| ١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ – الإسكندرية . تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت . حسن بيومى |
| ١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤ – صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٤٥ – موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ – الورقة الحمراء | ميجيل دى ليبس | ت : على عبد الرؤوف البمبى |
| ١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة | تانكريد دورست | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكى أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | ت أسامة إسبر |
| ١٥٠ – التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت: منيرة كروان |
| ١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت بشير السباعى |
| ١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكُتاب | ت محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣ – غرام الفراعنة | فيولين فانويك | ت . فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ – مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت . خليل كلفت |
| ١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت . أحمد مرسى |
| ١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى | جى أتبال وآلان وأوديت فيرمو | ت . مى التلمسانى |
| ١٥٧ – خسرو وشيرين | النظامى الكنوجى | ت . عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢) | فرنان برودل | ت . بشير السباعى |
| ١٥٩ – الإيديولوجية | ديفيد هوكس | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٦٠ – آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت . حسين بيومى |
| ١٦١ – من المسرح الإسبانى | اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت زيدان عبد الحليم زيدان |
| ١٦٢ – تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى |
| ١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | ت . نبيل سعد |
| ١٦٥ – حكايات الثعلب | أ . ن أفانا سيفا | ت سهير المصادفة |
| ١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليفمان | ت . محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ – فى عالم طاغور | رابندرانات طاغور | ت . شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ – إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ – الطريق | ميغيل دليبيس | ت . بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ – وضع حد | فرانك بيجو | ت . هدى حسين |
| ١٧٢ – حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣ – معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت أحمد محمود |
| ١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت . وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت جلال البنا |
| ١٧٧ – أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | ت · حصة إبراهيم منيف |
| ١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩ – حكايات أيسوب | أيسوب | ت إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ – قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى | فنسنت . ب . ليتش | ت محمد يحيى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٨٢ – العنف والنبوءة | و . ب . ييتس | ت : ياسين طه حافظ |
| ١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه چيلسون | ت : فتحى العشرى |
| ١٨٤ – القاهرة .. حالة لا تنام | هانز إبندورفر | ت : دسوقى سعيد |
| ١٨٥ – أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنوود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧ – الأرضة | بزرج علوى | ت . علاء منصور |
| ١٨٨ – موت الأدب | ألفين كرنان | ت : بدر الديب |
| ١٨٩ – العمى والبصيرة | پول دى مان | ت : سعيد الغانمى |
| ١٩٠ – محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت : محسن سيد فرجانى |
| ١٩١ – الكلام رأسمال | الحاج أبو بكر إمام | ت · مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك | زين العابدين المراغى | ت محمود سلامة علاوى |
| ١٩٣ – عامل المنجم | بيتر أبراهامز | ت : محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو- أمريكى | مجموعة من النقاد | ت ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥ – شتاء ٨٤ | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦ – المهلة الأخيرة | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ١٩٧ – الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨ – الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | ت : إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداوى | ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف |
| ٢٠٠ – ضحايا التنمية | جيرمى سيبروك | ت . فخرى لبيب |
| ٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | ت أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣ – الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | ت · جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | ت . أحمد محمود هويدى |
| ٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى – سفورزا | ت · أحمد مستجير |
| ٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً | جيمس جلايك | ت · على يوسف على |
| ٢٠٧ – ليل إفريقى | رامون خوتاسندير | ت . محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أورريان | ت محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩ – السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | ت · أشرف الصباغ |
| ٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى | سنائى الغزنوى | ت يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١ – فردينان دوسوسير | جوناثان كلر | ت محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢ – قصص الأمير مرزبان | مرزبان بن رستم بن شروين | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر | ريمون فلاور | ت سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | ت · محمد محمود محى الدين |
| ٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢ | زين العابدين المراغى | ت · محمود سلامة علاوى |
| ٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | ت . أشرف الصباغ |
| ٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت | ت : نادية البنهاوى |
| ٢١٨ – رايولا | خوليو كورتازان | ت : على إبراهيم على منوفى |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
| --- | --- | --- |
| ٢١٩ - بقايا اليوم | كازو ايشجورو | ت : طلعت الشايب |
| ٢٢٠ - الهيولية فى الكون | بارى باركر | ت . على يوسف على |
| ٢٢١ - شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت رفعت سلام |
| ٢٢٢ - فرانز كافكا | رونالد جراى | ت . نسيم مجلى |
| ٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر | بول فيرابنر | ت السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤ - دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت · منى عبد الظاهر إبراهيم السيد |
| ٢٢٥ - حكاية غريق | جابرييل جارثيا ماركث | ت السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربت لورانس | ت · طاهر محمد على البربرى |
| ٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | موسى مارديا ديف بوركى | ت السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت . مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمان | ت : أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١ - الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت · جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٢٣٢ - مابعد المعلومات | توم ستينر | ت . مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣ - فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت طلعت الشايب |
| ٢٣٤ - الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١ | جلال الدين الرومى | ت إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦ - الولاية | ميشيل تود | ت أحمد الطيب |
| ٢٣٧ - مصر أرض الوادى | روبين فيدين | ت عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨ - العولمة والتحرير | الانكتاد | ت ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلارافر - رايوخ | ت . نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت صلاح عبد العزيز محمود |
| ٢٤١ - فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت ابتسام عبد الله سعيد |
| ٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى |
| ٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١ | ليفى بروفنسال | ت مجموعة من المترجمين |
| ٢٤٤ - الغليان | لاورا إسكيبيل | ت نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥ - نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس | ت توفيق على منصور |
| ٢٤٦ - قصص مختارة | جابرييل جرثيا ماركث | ت على إبراهيم على منوفى |
| ٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | وولتر أرمبرست | ت محمد الشرقاوى |
| ٢٤٨ - حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٢٤٩ - لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت · رفعت سلام |
| ٢٥٠ - علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت ماجدة أباظة |
| ٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت بإشراف محمد الجوهرى |
| ٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت على بدران |
| ٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ سيمينوفا | ت حسن بيومى |
| ٢٥٤ - الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥ - أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٥٦ – ديكارت | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | ت : محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨ – الفجر | سير أنجوس فريزر | ت : عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى | نخبة | ت : ڤاروچان كازانچيان |
| ٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢ – مدينة المعجزات | إدوارد منوثا | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن | چون جريبن | ت : على يوسف على |
| ٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة | هوراس / شلى | ت : لويس عوض |
| ٢٦٥ – روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | ت : لويس عوض |
| ٢٦٦ – مدير المدرسة | جلال آل أحمد | ت : عادل عبد المنعم سويلم |
| ٢٦٧ – فن الرواية | ميلان كونديرا | ت : بدر الدين عرودكى |

رقم الإيداع ١٥١٨٨ / ٢٠٠١
I.S.B.N.
977-305-195-1
مطابع المجلس الأعلى للآثار








# فن الرواية

إن روح الرواية هى روح التعقيد ، كلّ روايــــة تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن »، إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنهـا لا تُسمِع نفسهـا إلا بصعوبة فى لغط الأجـوبة البسيطـة والسريعة التى تسبق السؤال وتستبعده . فى نظر روح عصرنا : إمّا أن تكون آنا كارنينا على حق ، أو أن يكون زوجها على حق ، وتبدو حكمة سرڤانتس القديمة التى تحدثنا عن صعوبة المعرفة وعن الحقيقة التى لا تدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها .

إن روح الرواية هى روح الاستمرار : كلّ مبدع هو جـواب عن المبدعـات السابقـة ، كلّ مبـدع ينطوى على التجربة السابقـة على الرواية ، لكنّ روح عصرنا مثبّتة على الأحداث اليوميّة التى هى من الاتّساع والضخامة ؛ بحيث تدفع ماضى أفقنا وتقلّص الزمان الهنيهة الراهنة وحدها . إن الرواية ـ وقد تضمنتها هذه المنظو لم تعُد إبداعًا فقط ، وإنما هى حدث من الأحداث اليوم وإشارة بلا غد .